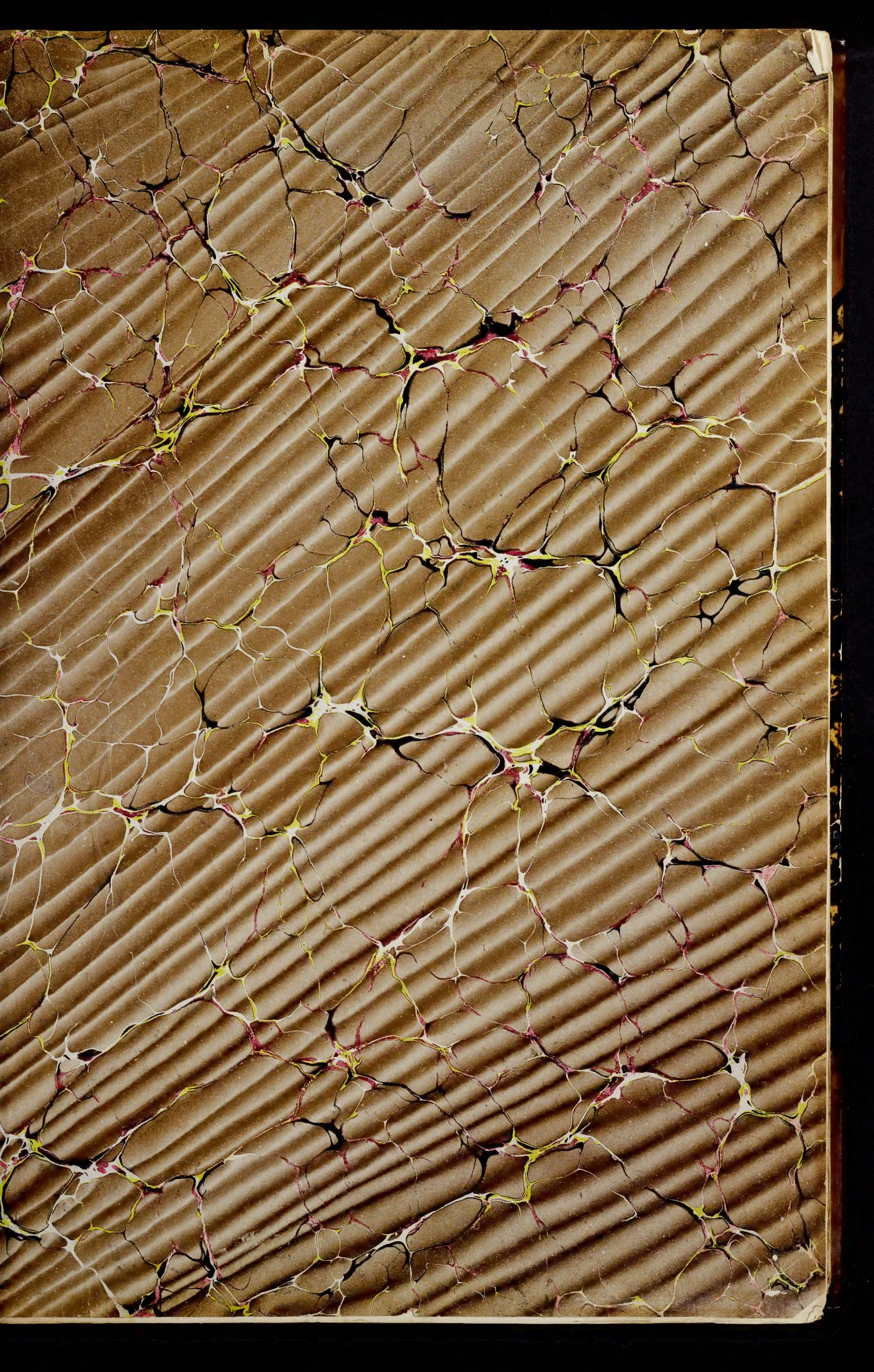








MONUMENTS

DES

ARTS DU DESSIN

CHEZ LES PEUPLES TANT ANCIENS QUE MODERNES,

RECUEILLIS

PAR LE BARON VIVANT DENON,

ANCIEN DIRECTEUR-GÉNÉRAL DES MUSÉES DE FRANCE,

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS;

Lithographiés par ses soins et sous ses yeux.

DÉCRITS ET EXPLIQUÉS

PAR AMAURY DUVAL,

MEMBRE DE L'INSTITUT (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.)

TOME PREMIER.

ORIGINE, PROGRÈS, DÉCADENCE DES ARTS DU DESSIN.
LEUR RENAISSANCE EN EUROPE.

A PARIS,

CHEZ M. BRUNET DENON, RUE SAINTE-ANNE, N° 18.

1829.

IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, RUE JACOB, N° 24.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I[er].

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

INTRODUCTION.

Nous ne possédons encore aucune *Histoire générale des Arts du Dessin;* ou du moins je n'en connais pas de complète. Pour en composer une telle que je la conçois, il faudrait rechercher, d'après les monuments qui existent sur toute la surface du globe, quels furent les premiers essais de l'homme dans les arts; observer quelles ont été, chez tous les peuples, leurs périodes de progrès, leurs périodes de décadence; tâcher de découvrir les causes de cette marche, tantôt progressive, tantôt rétrograde des *arts en général.* Et je prends ce mot *arts* dans son acception la plus étendue; car les *arts industriels* tiennent aux *arts du dessin* par des liens sans nombre.

Ce serait sans doute là une des plus intéressantes études, je dirai même une des plus utiles pour l'amateur instruit qui chercherait autre chose dans les productions des arts que ce qu'elles font ordinairement éprouver au vulgaire: quelques sensations agréables, des souvenirs, la surprise qui naît toujours de la vérité de l'imitation. Pour lui, ces productions auraient une bien plus grande importance : il sait, par exemple, que si, à l'aide de l'histoire tant civile que politique des peuples, on parvient à expliquer les monuments qu'ils ont laissés après eux, les monuments, à leur tour, ne sont pas seulement des preuves irrécusables des événements racontés par l'histoire, mais qu'ils offrent aussi des témoignages frappants du goût, des mœurs, de la religion, de l'esprit enfin des nations à diverses époques de leur existence.

Une histoire des arts, si vaste, si complète, pourrait-elle être l'ouvrage d'un seul homme? Je n'oserais l'attester. Je sens toutes les difficultés d'un pareil travail; les connaissances variées qu'il exigerait, non-seulement dans l'histoire, les langues, la législation de tous les peuples, mais encore dans la théorie et même la pratique des arts. Je n'en dirai pas moins quel serait le plan que je suivrais pour son exécution, si jamais il m'était donné de pouvoir disposer d'assez de loisir, et de réunir assez de matériaux pour l'entreprendre.

Je commencerais mes explorations dans le domaine des arts par les contrées septentrionales de notre continent. Ce n'est sans doute pas dans le Nord, dans des pays couverts de glaces pendant une longue partie de l'année, et où se nourrit avec peine une population rare et malheureuse, que l'on doit s'attendre

à trouver des monuments d'un grand intérêt. Et pourtant, s'il faut en croire quelques voyageurs courageux, qui ont fait des excursions dans les régions hyperborées, on y découvre des vestiges qui semblent prouver qu'il fut un temps où la civilisation était plus avancée, ou du moins était tout autre qu'elle n'est aujourd'hui; qu'alors ces terres si froides, où croissent seulement de chétives bruyères, nourrissaient des animaux, des végétaux qu'on ne retrouve plus que dans les pays voisins de l'équateur (1). Et dès lors à quelles graves et importantes observations peuvent donner lieu les monuments, en quelque petit nombre qu'ils soient, recueillis dans ces mémorables expéditions!

En remontant des climats glacés vers des pays un peu plus favorisés par la nature, j'aurais à explorer de nombreux, mais d'inexplicables monuments d'un autre genre : ces *pierres-levées*, ces *menhirs*, ces grottes, ces temples, ces *dolmens* ou autels druidiques, à quel temps appartiennent-ils? de quelle nation sont-ils l'ouvrage? On en trouve presque partout : dans l'Allemagne, dans les Iles britanniques, dans les Gaules, etc.; comment de tels monuments, dont plusieurs sont gigantesques, ont-ils pu être exécutés sans le secours des arts? Et cependant aucun ornement n'indique que les arts d'imitation du moins fussent connus à ces époques si éloignées; aucune inscription, aucune figure n'en fait foi : sur ces ouvrages de l'homme, la main de l'homme n'a point laissé de traces; les traits de l'homme ne s'y trouvent jamais empreints. Dans cette partie de l'histoire des arts, tout serait nécessairement ténèbres, incertitudes; mais par des comparaisons entre divers monuments, par quelques passages encore inaperçus de quelques anciens écrivains, ne serait-il point possible de porter quelque rayon de lumière dans une nuit si profonde? C'est ce que je tenterais.

J'avoue qu'il faut concevoir peu d'espoir à ce sujet, s'il est vrai, comme il paraît être trop vrai, que les peuples, quels qu'ils soient, qui ont habité les contrées septentrionales, dans la plus haute antiquité, n'ont jamais connu, ou ont dédaigné l'usage de l'écriture, et conséquemment n'ont pu transmettre, ni à la postérité, ni aux autres nations qui les avoisinaient, de témoignages de leurs mœurs, de leur civilisation. Quelques auteurs ont cru voir dans les *Runes*, ou du moins dans quelques-unes de celles qui sont gravées sur les rochers de la Scandinavie, une écriture qui remonte au-delà des époques connues de l'histoire. Je ne saurais être de cette opinion; mais, j'en conviendrai volontiers, la comparaison des lettres les plus singulières de cette écriture avec celles

---

(1) Voyez les Voyages de Pallas.

de l'écriture de plusieurs autres nations, n'en serait pas moins intéressante à faire, et pourrait jeter quelque jour sur l'origine des Scandinaves et de plusieurs autres peuples du Nord.

Après de telles et de si difficiles excursions, on arriverait à des pays qui ont été aussi très-anciennement habités, dont l'histoire est encore enveloppée d'obscurités, mais où des inscriptions, des monuments façonnés avec art, indiquent du moins une civilisation qui se rapprochait en quelque sorte de la nôtre : je parle ici de l'Égypte et des Indes, de l'Afrique et de l'Asie. L'Afrique! nous la voyons aujourd'hui barbare, livrée aux plus déplorables superstitions, habitée par des peuples voleurs et sans humanité; mais autrefois elle eut des états florissants, des villes opulentes, des républiques régies par de belles et sages lois. Remarquons que ses côtes étaient depuis long-temps les seules parties dont nous eussions connaissance. Des voyageurs, tout récemment, sont parvenus à pénétrer dans l'intérieur : si leurs relations ne peuvent encore nous donner une idée bien précise de la moisson de matériaux qu'y pourrait faire l'écrivain d'une histoire des arts, elles nous donnent droit d'espérer que cette antique partie du monde n'est pas totalement dénuée de monuments, et que nous ne serons plus réduits à ne citer comme témoignage de l'état des arts en Afrique que des armes grossièrement travaillées, des vases de forme bizarre, et de repoussants fétiches.

La Nubie, et surtout l'Égypte, ont appelé, mais seulement depuis un quart de siècle, l'historien des arts à un examen attentif, approfondi, de leurs grandes et imposantes antiquités. Que de découvertes importantes pour les arts nous avons faites, graces à notre fameuse expédition dans le dernier de ces pays; et combien nous est-il réservé d'en faire encore! L'écriture hiéroglyphique, qui n'est plus pour nous entièrement inintelligible, nous fera peut-être connaître, mieux qu'Hérodote et Diodore de Sicile, ce qu'ont été les très-anciens Egyptiens, quels sont les événements les plus authentiques de leur histoire, quelles étaient leur religion et leurs mœurs; enfin nous apprendrons peut-être s'il faut continuer de les regarder comme le peuple le plus anciennement civilisé du globe.

Les Indes occuperaient une grande place dans l'histoire des arts; les Anglais sont là qui recueillent, entassent d'immenses matériaux pour les sciences archéologiques. Aux nombreux monuments des arts antiques que nous offre ce vaste pays, viendraient se joindre ceux de la Chine, de la Tartarie, etc., etc. — Mais dans cet aperçu que je trace du travail qu'aurait à faire un historien des arts, je ne puis qu'indiquer rapidement les contrées qui seraient pour lui des mines fécondes d'observations et d'études.

Avant de passer dans l'antique Grèce, je voudrais visiter un moment le Nouveau-Monde et les îles de la mer du Sud. En Amérique, je serais arrêté par le spectacle de ces monuments si singuliers qu'a décrits le savant Humboldt, et qui semblent attester que des peuples de notre continent ont, à une époque inconnue, et qu'il est sans doute impossible de déterminer, habité cette terre dont cependant les mœurs, le culte, les usages, les divers idiomes enfin, parurent si différents des nôtres à l'époque de sa découverte; je parcourrais surtout ce vieux Palenquè du Mexique, dont les ruines ont frappé d'un si juste étonnement des chasseurs qui, tout récemment, les ont découvertes; dont quelques singuliers monuments, transportés naguère en Europe, méritaient et n'ont point obtenu l'attention de nos érudits (1). Si l'on ne trouve point dans les grandes îles de la mer du Sud (et peut-être en trouvera-t-on plus tard) des monuments de ce genre, c'est-à-dire des traces certaines d'une civilisation qui n'y existe plus, les armes, les ustensiles, les meubles extrêmement ornés de leurs sauvages habitants, ne sont point des objets peu dignes d'observation; car de cet examen peuvent résulter d'ingénieuses conjectures, qui, par la suite, se changeraient peut-être en vérités.

Repassons en Europe, et d'abord arrêtons-nous dans la Grèce. Là, l'histoire des arts n'offrira plus guère que de simples difficultés, et non des obscurités impénétrables. Sans doute d'importantes questions ne sont point encore résolues : par exemple, les anciens Grecs ont-ils pris, avec leur culte, leurs arts en Egypte? Ce peuple singulier, qu'on rencontre à chaque page de l'histoire sans qu'on puisse dire avec certitude d'où il venait, et quel était le degré de sa civilisation, les Pelasges, ne sont-ils point, plutôt que les Égyptiens, les instituteurs des anciens Grecs, les fondateurs de leur religion et de leurs arts? Ne sont-ce point eux qui, dans leurs émigrations, reconnues par tous les historiens, ont fondé des colonies dans la plupart des îles de la Méditerranée et sur ses côtes? Ces Étrusques, si renommés par leurs institutions et leurs arts, n'en tirent-ils pas leur origine? Toutes ces questions, et mille autres de ce genre, peuvent bien suspendre un moment, mais ne pas arrêter pour toujours la plume de l'historien des arts. Il a, pour les résoudre, des passages plus ou moins clairs

(1) La Société de Géographie a proposé, cette année, un prix pour le voyageur qui fera mieux connaître l'antique ville de Palenque, qui en décrira les monuments avec détails, en levera un plan topographique, fera des recherches sur les traditions relatives à l'ancien peuple auquel sa construction est attibuée, etc. Les Anglais aussi se sont un instant occupés de ces intéressantes ruines. Il a paru à Londres, en 1822, un ouvrage intitulé : *Description of the ruins of an ancient city discovered near Palenquè, in the kingdom of Guatemala, in Spanish America*

des écrivains grecs, et, ce qui vaut mieux encore, un assez grand nombre de monuments qui appartiennent à des époques plus ou moins reculées et à des peuples différents. De leur comparaison peut jaillir quelque lumière sur toutes ces questions; et, quel que soit le système qu'il adopte, il aura, j'ose le lui prédire, des autorités de plus d'un genre pour lui servir d'appui.

Les beaux temps de la Grèce le retiendraient plus long-temps. Après avoir jeté un coup-d'œil sur les causes qui ont pu lancer la nation grecque avec une prodigieuse rapidité vers une civilisation si perfectionnée qu'il est douteux qu'aucun peuple puisse jamais y atteindre, ce ne seraient plus que des chefs-d'œuvre qu'il aurait à examiner et à décrire; il n'aurait plus qu'à suivre dans la carrière brillante qu'elles parcoururent, deux écoles célèbres dans les arts, l'*helladique* et l'*asiatique;* qu'à réunir quelques détails sur la vie et les productions des artistes qui s'y distinguèrent. Mais la partie la plus intéressante de son travail, serait sans doute le tableau qu'il ne manquerait point de présenter de la Grèce, tant européenne qu'asiatique, dans la période la plus brillante de son existence, en ces temps où l'on ne pouvait faire un pas sur cette terre sacrée sans rencontrer un vénérable, un précieux monument de l'art, où les villes étaient autant de musées ou plutôt d'élysées, dans lesquels on ne voyait partout que des images de dieux, de héros et de sages.

Ce fut alors que Rome, toute-puissante, lasse de ne conquérir que des peuples, voulut y ajouter la conquête des arts. Elle dépouille la Grèce de ses monuments les plus précieux sans pouvoir parvenir à l'appauvrir trop sensiblement; elle attire dans son sein, par l'appât des richesses, ses meilleurs artistes, et la Grèce, toujours féconde en talents, semble les reproduire en plus grand nombre. Voilà comme à leur tour Rome et l'Italie entière honorèrent, cultivèrent les beaux-arts; on n'y vit plus de temple (et partout des temples s'élevèrent) qui ne fût construit d'après les règles prescrites par les Grecs; plus de villes, même du troisième ordre, qui n'eussent leur forum, leur basilique, leurs bains, remplis de statues, couverts de peintures; qui n'eussent un vaste théâtre, dont la scène et l'orchestre étaient ornés de statues de marbre et de bronze; on n'y vit même plus de maisons particulières, plus de *villas*, dont le pavé de toutes les chambres ne fût exécuté en mosaïque; dont les murs latéraux et les plafonds n'offrissent, au milieu de sveltes ornements servant de bordures, des tableaux représentant ou des traits mythologiques, ou des événements historiques, ou des scènes érotiques.

Et quand les Romains, franchissant les Alpes, iront s'établir en vainqueurs

dans des pays que ces masses inébranlables, ces forteresses naturelles semblaient défendre de leurs incursions, ils y transporteront, avec leurs dieux, leur langue et leurs lois, le luxe et le goût pour les arts. Toutes les Gaules et quelques parties de l'Allemagne, les plus rapprochées du Rhin, auront bientôt des aquéducs, de grandes routes pavées de larges blocs de pierre, des temples, des théâtres, etc. Chaque ville y deviendra une copie en petit de Rome.

On doit bien penser que, pendant tout le temps qui s'écoula depuis que les arts de la Grèce vinrent se *coloniser* chez les Romains, jusqu'au temps où les autres contrées de l'empire les accueillirent, ils éprouvèrent bien des variations, des vicissitudes; qu'ils ne furent point, sous les Antonins, par exemple, et un peu plus tard encore, ce qu'ils avaient été sous les deux premiers des Césars. A l'époque des Antonins, leur décadence est déjà sensible : mais ils étaient du moins cultivés; leurs productions n'étaient plus d'un goût pur, *classique;* mais c'était encore de grandes, d'imposantes productions. Bientôt arrive pour eux une époque fatale où ils seront persécutés, presque entièrement abandonnés; où seront renversés, brisés les plus admirables chefs-d'œuvre, tant ceux qui avaient été transportés de la Grèce que tant d'autres exécutés au sein de l'empire même; une époque où l'on ne voudra plus voir un temple debout ni une statue sur son piédestal.

A quelle cause attribuer cette grave et dernière catastrophe? En accuserons-nous, comme l'ont fait mille historiens, les Barbares du Nord, qui, profitant de la faiblesse des derniers Césars, de la désunion qui régnait parmi les chefs de leur gouvernement, fondirent en hordes pressées sur le grand empire, et se partagèrent les membres de cet incohérent et trop vaste corps? Non; ce serait calomnier les Barbares. S'il n'est pas sûr qu'ils eussent un grand respect pour les monuments des peuples qu'ils soumettaient, ils ne s'amusaient pas du moins à les détruire sans profit, sans intérêt.

Mais une religion triste, sévère, s'était introduite de l'Orient, où elle avait pris naissance, à Rome, où elle commença par se glisser furtivement dans les dernières classes, ensuite dans les classes un peu plus relevées d'un peuple que les philosophes, et Cicéron, entre autres, avaient dégoûté de l'ancien culte; et enfin dans le palais même des grands, parmi les femmes, toujours enthousiastes de nouveautés. En proscrivant tous les anciens dieux, elle proclamait l'égalité des hommes; en annonçant un dieu menaçant, vengeur, elle invitait à la pénitence, et montrait comme très-prochaine la destruction de notre globe, la fin du monde. Dès qu'elle put connaître et apprécier le nombre

et la puissance de ses sectateurs, elle ne voulut plus souffrir qu'il existât les moindres vestiges du culte rival. Nous les avons encore les édits des empereurs où la destruction des temples, des images des dieux, est formellement ordonnée; et on lit dans les Pères de l'Eglise les anathêmes qu'ils lançaient même contre les fabricateurs des simulacres de ces antiques divinités. Le Christ les avait chassées du ciel; il était juste, rationnel, de les chasser de la terre. Et comme c'était par de brillantes fêtes, de pompeuses cérémonies, des spectacles, que l'ancien culte s'était attaché et captivait encore, en quelque sorte, la multitude, la nouvelle religion sentit le besoin de proscrire ces spectacles et ces cérémonies. Dès-lors les théâtres, les cirques devinrent déserts, tombèrent en ruine avec les temples des anciens dieux.

On ne peut donc le nier, les chrétiens ont été, dans l'origine, iconoclastes; et certes, puisqu'ils admettaient un dieu unique, indéfinissable, immatériel, invisible, il y avait conséquence à ne pas souffrir qu'on cherchât à en produire des images.

Peu après, les prêtres chrétiens s'aperçurent que leurs dogmes, fruits du spiritualisme le plus pur, auraient peu d'influence sur le peuple, si, à l'imitation des païens, ils ne frappaient ses sens par des cérémonies, par des objets matériels. Aux images des dieux par eux mutilées, renversées, ils substituèrent d'abord des emblêmes, ensuite des images de saints, et enfin celles de Dieu même, celles de son fils, celles de sa mère. Mais, dans la période de proscription, l'art, négligé, s'était presque perdu; les artistes du temps de la décadence ne pouvaient plus offrir à la dévotion des fidèles que d'ignobles et informes productions.

Quelques siècles s'étaient à peine écoulés, que l'Eglise, plus riche, était déja parvenue à former de meilleurs artistes. Après avoir proscrit les arts, elle les récompensa magnifiquement, les encouragea par des distinctions. Si ce fut le christianisme qui détruisit tous les monuments antiques, c'est à l'église, c'est aux papes que l'on doit *la renaissance des arts* et du goût.

Que ces diverses vicissitudes des arts, depuis leur apparition, et ensuite pendant leur éclat dans la Grèce jusqu'à leur décadence, leur chute presque entière, et ensuite leur renaissance en Italie, fourniraient d'intéressants tableaux à l'écrivain qui aurait entrepris leur histoire complète! Mais, il faut le dire, ce travail est presque entièrement fait. D'un côté, l'Allemand Winckelman, dans un grand ouvrage plein d'une érudition à laquelle il a su allier l'enthousiasme et souvent l'éloquence, a suivi l'art depuis les temps les plus anciens jusques à ceux où le monde cessa d'être idolâtre, mais perdit aussi toutes ses illusions poétiques. Les dissertations qu'ont jointes à ce grand ouvrage du savant

Winckelman des éditeurs éclairés, complètent l'immense travail de l'auteur, remplissent à peu près toutes les lacunes qu'il y avait laissées. D'un autre côté, un Français (D'Agincourt), prenant l'art à l'époque même où Winckelman avait cru devoir en abandonner l'histoire, a employé près d'un demi-siècle à rechercher et recueillir les monuments qui restent de la période, si triste pour les arts, où la religion chrétienne luttait encore contre l'ancien culte, mais finit par dominer seule en Grèce, en Italie, et bientôt dans l'Europe entière. Des matériaux si laborieusement rassemblés par ce patient amateur, il est résulté un ouvrage important, qui conduit l'histoire des arts, à travers les ténèbres du moyen âge, jusqu'à l'époque de la Renaissance.

Dès qu'on est parvenu à cette brillante époque, l'histoire des arts n'offre aucune difficulté. On suit sans peine leurs progrès, tant en Italie que dans les autres contrées de l'Europe; de nombreux monuments sont là qui signalent l'origine des diverses *écoles*, leurs phases d'éclat ou de décadence; et quant à leur état actuel, il ne serait guère possible d'en présenter un tableau impartial. C'est à nos neveux qu'il appartiendra de prononcer sur le talent des artistes nos contemporains

Cet aperçu, ce plan d'une histoire générale des arts, je ne l'ai pas tracé ici sans intention. Après avoir montré ce qu'il y aurait à faire, je voulais en venir à ce que j'ai fait. J'ai pensé qu'alors on pourrait mieux comprendre quel est le genre de mon travail; mais je dois me hâter, et je me hâte de déclarer que ce n'est pas tout-à-fait une histoire générale des arts que j'offre au public; que je lui soumets seulement quelque chose de plus que ce que contiennent les ouvrages entrepris sur le même sujet.

Les estampes que M. Denon avait fait lithographier d'après les monuments, les tableaux, les dessins rassemblés par lui pendant cinquante années de recherches, ces estampes, dis-je, étaient en très-grand nombre, remplissaient dix à douze énormes portefeuilles. Elles étaient l'ouvrage d'un grand nombre des meilleurs artistes de la capitale; et il suffit de se rappeler combien M. Denon avait de goût et cherchait en tout la perfection, pour être certain qu'il n'avait rien négligé, rien épargné pour leur exécution. Il m'avait parlé souvent de son désir de les faire servir, comme d'exemples, de preuves, à une histoire où l'on prendrait l'art à son origine, où on le suivrait dans ses progrès, dans ses vicissitudes, pour le conduire jusqu'à nos jours. Lorsque ses héritiers me confièrent ces matériaux, mon premier soin fut de les mettre en ordre, de les classer,

d'examiner s'il me serait possible de les employer strictement à l'usage auquel M. Denon les destinait. Mais j'ignorais quel était le plan qu'il comptait suivre dans l'ouvrage qu'il avait projeté, et si même il s'était encore occupé d'un plan.

Je ne fus point étonné de trouver des lacunes considérables dans les monuments qui devaient offrir des exemples du goût, du style des artistes dans tel ou tel art, à telle ou telle époque, chez tel ou tel peuple : une collection d'exemples absolument *complète*, dans toutes les parties des arts du dessin, ne pourrait être formée, même par le souverain le plus puissant.

Mais M. Denon, sans doute à dessein, n'avait fait lithographier aucun monument d'*architecture;* on ne trouvait point, dans sa collection, de dessins de temples, de palais, de tombeaux, etc., ni chez des peuples anciens, ni chez les peuples modernes. Or, serait-ce une histoire générale des arts, l'ouvrage dans lequel on ne trouverait pas un monument des arts architectoniques?

Il fallut donc me contenter des matériaux qui pouvaient servir à l'histoire de plusieurs autres arts, tels que la sculpture, la peinture, le dessin. Et voici comme, avec ces matériaux, j'ai tâché de remplir la tâche que je m'étais imposée, et dont le souvenir seul de ma vieille amitié pour M. Denon a pu me faire supporter la longue fatigue.

Conformément au plan dont j'ai donné une idée dès les premières pages de cette introduction, j'ai considéré l'art à son origine chez les nations sauvages ou à demi civilisées; je l'ai ensuite observé chez les nations anciennes et chez les peuples de l'Orient; enfin dans la Grèce et chez les Romains à diverses époques, même dans sa décadence chez ces deux peuples, au moyen âge.

C'est dans la grande période qui date de la renaissance des arts, et qui dure encore, après plus de cinq siècles révolus, que les matériaux recueillis par M. Denon, et qui m'ont été remis par ses neveux, se trouvaient en plus grand nombre : des tableaux et dessins des meilleurs maîtres de tous les pays, depuis le quatorzième siècle jusqu'au dix-huitième, foisonnaient dans la collection. Je ne me crois pourtant pas autorisé à regarder comme parfaitement complète la partie de l'histoire des arts, qui, dans cet ouvrage, embrasse cette longue période; mais on peut être sûr du moins d'y trouver des échantillons de la manière des plus célèbres maîtres de toutes les écoles, tant de l'Italie que des autres contrées où les arts ont été cultivés. Et non-seulement j'ai mis à la tête de chaque école de courtes *dissertations* qui en indiquent le principal caractère, l'origine et la durée, mais, avant l'explication que je donne du tableau ou du dessin d'un maître, j'ai soin de présenter rapidement, dans une notice

préliminaire, quelques détails sur la vie et les principales productions de ce maître.

Au reste, pour que l'on saisisse mieux les rapports que peut avoir le plan que j'ai suivi avec celui que, dans mon opinion, il faudrait adopter, si l'on voulait exécuter une histoire générale et complète des arts de dessin, je placerai ici (immédiatement après cette introduction) un *tableau analytique* de mon ouvrage tel que je l'offre au public.

J'ose me flatter que les amateurs des beaux-arts l'accueilleront avec bienveillance, et que les *artistes,* auxquels il est particulièrement destiné, ne le consulteront pas en vain dans leurs études. Quelques-uns d'entre eux se ressouviendront peut-être du vif intérêt que je portais aux arts, lorsque, dans les fonctions administratives que j'exerçais, c'était pour moi un devoir d'en seconder les progrès. Jeune, je les aimai par sentiment, par zèle pour la patrie, à la prospérité et surtout à la gloire de laquelle ils contribuent pour une si grande part : aujourd'hui, leur charme adoucit l'amertume de mes vieux jours, me fait quelquefois oublier d'irréparables infortunes. Je devais un monument de reconnaissance, et j'ai tenté de l'élever, à ces arts *consolateurs de la vie,* BIENFAITEURS DU GENRE HUMAIN.

AMAURY DUVAL.

Paris, le 15 avril 1829

TABLEAU ANALYTIQUE

DE L'OUVRAGE (1).

L'ouvrage est divisé en trois parties.

La PREMIÈRE PARTIE est consacrée à l'histoire de l'*art ancien*. On y prend l'art à son origine, et on le conduit jusqu'à sa décadence.

Dans la SECONDE PARTIE, on voit l'art négligé et presque éteint pendant quelques siècles, surgir de nouveau, reprendre une nouvelle vie, et, peu après sa RENAISSANCE, briller du plus grand éclat.

La TROISIÈME PARTIE est un développement de la seconde. Toutes les *écoles de peinture* connues en Europe y comparaissent tour à tour; leurs divers caractères et styles y sont indiqués, appréciés. On y donne des détails sur la vie et le genre du talent des maitres qui se sont le plus distingués dans ces écoles.

En indiquant ici les titres de chacune des *sections* dans lesquelles sont subdivisées les trois parties de l'ouvrage, nous ferons encore mieux connaître le plan que nous avons adopté. Remarquons dès à présent qu'en tête de chaque section nous avons placé une petite dissertation historique et quelquefois philosophique, propre à introduire le lecteur dans la portion de l'histoire de l'art que cette section a pour objet.

I^RE PARTIE (2)

Iʳᵉ SECTION. — *Des arts chez les peuples barbares.*

On y donne pour exemples des fétiches, des meubles et ustensiles de sauvages, etc.

IIᵉ SECTION. — *Des arts chez les plus anciens peuples, et spécialement chez les Égyptiens.*

Exemples : Momies, figurines, peinture égyptienne, manuscrits sur papyrus, etc.

IIIᵉ SECTION. — *Ouvrages orientaux.*

Dans cette section sont classées des productions de l'art chez diverses nations de l'Orient, telles que les Indiens, les Tartares, les Persans, etc.

---

(1) On trouvera en outre, au commencement de chaque volume, une TABLE des planches, dissertations et explications qui y sont contenues.

(2) Tome Iᵉʳ.

IV[e] SECTION. — *Ouvrages chinois*

Cette section n'est qu'une suite de l'autre; mais l'originalité que montre le peuple chinois dans toutes les productions de l'art méritait un article spécial.

V[e] SECTION. — *Monuments antiques grecs et romains.*

Exemples : Statues, bas-reliefs, vases, lampes, etc. — On a cherché à les ranger d'apres l'époque présumée de leur exécution

VI[e] SECTION. — *Monuments de l'art monétaire chez les anciens*

Exemples : Médailles grecques, romaines, etc., des principales époques.

VII[e] SECTION. — *Décadence des beaux-arts en Grèce et en Italie*

Exemples : Dyptiques, peintures de manuscrits, sculptures dans les siècles de décadence, etc

Cette première partie contient QUARANTE-DEUX PLANCHES

II[e] PARTIE

I[re] SECTION. — *Des premiers siècles de la renaissance des arts*

Exemples de la marche et des progrès de l'art dans les premieres époques de la RENAISSANCE : Statuettes, vignettes de manuscrits, estampes en taille-douce, peintures sur émaux, etc

II[e] SECTION. — *De l'art numismatique depuis la renaissance.*

Exemples : Médaillons exécutés dans les quinzième et seizième siècles; médailles de papes, de rois, de personnages célèbres de ces époques, et aussi du dix-septième siècle

La seconde partie contient VINGT PLANCHES

III[e] PARTIE [1]

Diverses écoles de peinture s'étant formées en Europe depuis la grande époque de la renaissance des arts, il a paru convenable de les diviser en deux grandes classes : *écoles des contrées méridionales*, *écoles des contrées septentrionales*

I[re] SECTION. — *Écoles italiques*

Dans cette section sont comprises les écoles *florentine*, — *romaine*, — *vénitienne*, — *lombarde*, — *napolitaine* et *génoise*, — *espagnole.*

---

1. Tome II

On y trouve des productions

Dans l'*école florentine*,

De Cimabué, Giotto, Andrea Taffi, Masaccio, etc.; de Léonard de Vinci, de Fra Bartolomeo, d'Andrea del Sarto, de Michel-Ange, de Daniel de Volterre, etc., etc.

Dans l'*école romaine*,

Du Pérugin, de Raphael, de Jules Romain, de Baroche, de Bernin, de Piétre de Cortone, de Romanelli, de Carle Maratte, etc

Dans l'*école vénitienne*,

D'André Mantegna, de Bellini, de Giorgione, de Titien, de Bonifazio, de Sebastiano del Piombo, du Bassan, du Tintoret, de Paul Veronèse, etc., etc.

Dans l'*école lombarde* (1),

De *Francia*, de *Beltraffio*, du Parmesan, des Carrache, de Schedone, de Guido Reni, de l'Albane, du Guerchin, du Bolognèse, etc., etc

Parmi les *peintres napolitains et génois*,

De Santa Fede, Corenzio, Cambiaso, Castiglione, etc.

Dans l'*école espagnole*,

De Moralès, d'Alonzo Cano, de Zurbaran, de Velasquez, de Murillo, etc.

IIe SECTION. — *Écoles germaniques* (2).

Cette section comprend les écoles *flamande*, *allemande*, *hollandaise*.

On y trouve des productions

Dans l'*école flamande*,

De Hubert et Jean Van-Eyck (Jean de Bruges), des Breughel, de Martin de Vos, de Rubens, de Jordaens, de Téniers, etc

Dans l'*école allemande*,

D'Albert Durer, de Luc de Cranack, de Pencz, de Van-Ostade, de Mengs, etc.

Dans l'*école hollandaise*,

De Lucas de Leyde, de Rembrandt, de Gérard Dow, de Pierre de Laar (le Bamboche), de Ruysdael, de Luycken, etc.

IIIe SECTION. — *École française.*

Cette école qui, par la diversité des styles et manières des maitres qu'elle peut citer, semble tenir de toutes les écoles, tant italiques que germaniques, méritait sans doute qu'on lui réservât une section particulière dans l'ouvrage

Elle contient des productions

De Jean Cousin, de Vouet, de Callot, de Nicolas Poussin, de Claude le Lorrain, d'Eustache

(1) Tome III

(2) Tome IV

Le Sueur, de Sébastien Bourdon, du Bourguignon, de Charles Lebrun, de Pujet, de Coypel, de Watteau, de Lemoine, etc.; de Hallé, Fragonard, Greuze, Boissieu, Drolling, etc. (1).

De courtes Notices sur la vie et les principaux ouvrages des maîtres de toutes les écoles précèdent toujours l'explication des planches qui contiennent quelques-unes de leurs productions

Dans la troisième partie, qui est la plus considérable de l'ouvrage, on compte DEUX CENT CINQUANTE-QUATRE PLANCHES.

---

(1) Dans une note qui termine la section de l'école française nous disons pourquoi nous n'avons pu comprendre dans cette école des productions de quelques maîtres célèbres, morts tout récemment, tels que David, Girodet, etc

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

De M. le Baron Vivant DENON,

MEMBRE DE L'INSTITUT

Il est des hommes (en petit nombre) dont toute la vie n'est qu'une suite de jouissances, un rêve de bonheur. En vain grondent autour d'eux les vents déchaînés, les orages : les vents semblent respecter leur nacelle, qui, toujours peinte de riantes couleurs, glisse doucement au milieu des flots irrités.

M. Denon fut un de ces êtres privilégiés : la fortune lui épargna les malheurs, pour le récompenser, sans doute, de la douceur, de l'amabilité de son caractère. Il eut des talents; mais comme ils étaient inoffensifs et sans faste, l'envie se tut, et le laissa parcourir son heureuse carrière, sans lui opposer trop d'obstacles, sans l'arrêter par des persécutions.

Il était né à Châlons-sur-Saône, en 1747, d'une famille noble, qui le destinait à la profession de magistrat. Mais on verra, par une note qu'il a lui-même rédigée, et que nous placerons à la suite de cette Notice biographique, que, presque dès son enfance, il sentit naître pour les beaux-arts ce goût, on pourrait dire cette passion, qui ne l'a jamais abandonné, et qui lui a procuré des jouissances si pures et si variées.

Après de premières études dans le lieu de sa naissance, il vint à Paris, très-jeune encore, pour y commencer son cours de droit; cours qu'il fallait alors nécessairement faire, ou du moins paraître avoir fait, avant d'acheter quelque charge dans la magistrature.

A cette époque, la capitale offrait un spectacle très-digne de l'observation du philosophe. On s'y occupait beaucoup plus de plaisirs que d'affaires; les gens de lettres, les artistes étaient accueillis, recherchés par les grands et par les riches, ils donnaient le ton à la société. Les mœurs étaient douces, mais corrompues. Avec de la légèreté, une certaine grace dans l'esprit, on était sûr de réussir auprès des femmes; et par les femmes, pour peu qu'on eût d'ambition, on parvenait à tout. On peut dire qu'elles étaient les dispensatrices des faveurs de la cour : c'étaient elles qui donnaient les ambassades, les régiments, les intendances, les évêchés et les bénéfices de toute espèce; souvent même, elles donnaient les ministères. C'est ce que prouve l'histoire de ce temps, qui pourtant n'est séparé du nôtre que par un intervalle d'un demi-siècle.

Or le jeune Denon avait tout ce qu'il faut pour plaire aux femmes : une physionomie gaie et fine, de la vivacité, du trait dans l'esprit, et, de plus, un vrai talent dans l'art du dessin, que cependant il ne cultivait que pour diversifier ses plaisirs. Il trouva donc facilement accès dans les sociétés les plus aimables de Paris, et il y fut fêté et chéri. La comédie française avait alors des actrices célèbres dans tous les genres, et qui joignaient aux talents les graces de l'esprit : c'était presque une distinction pour un homme de bon ton d'en avoir une pour maitresse. Le jeune Denon ne pouvait qu'ambitionner une telle gloire : pour être plus facilement admis auprès de ces aimables sirènes, il composa une comédie (LE BON PÈRE), qui ressemblait à toutes les comédies de ce temps-là, c'est-à-dire qui était faible d'intrigue, mais spirituelle. Le grave Le Kain disait de cette pièce : « C'est la comédie de ce jeune auteur couleur de rose, que nos dames ont reçue. »

Au milieu de ses succès auprès des femmes, M. Denon se rappelait souvent un événement de son enfance, qui, s'il faut en croire ce qu'il racontait lui-même, n'a pas été sans quelque influence sur sa vie. A l'âge de sept ans, il avait eu occasion de consulter une Bohémienne, qui lui prédit qu'il serait aimé des femmes; qu'il brillerait dans plusieurs cours de l'Europe; qu'un grand personnage le rendrait un jour très-heureux, etc. Il a voulu, pendant tout le reste de sa vie, remplir, sans y croire, son horoscope dans toutes ses parties, et il y a très-complètement réussi (1).

D'après le tableau que nous traçons ici de la vie dissipée de M. Denon dans sa première jeunesse, on ne verra sans doute en lui qu'un de ces êtres légers qui ne semblent nés que pour briller un instant dans des cercles frivoles, mais qui, n'ayant ni la force d'ame qui fait surmonter les traverses de la vie, ni la patience, la persévérance qui est un des attributs du génie, ne laissent après eux aucun monument de leur inutile existence. On se tromperait. Sous cette apparente frivolité, il cachait déja un caractère ferme, courageux, et cette obstination dans les entreprises, qui presque toujours conduit au succès.

Très-jeune encore, et peu d'années après son arrivée à Paris, c'est-à-dire lorsque les jouissances de toute espèce se multipliaient autour de lui, et que l'avenir se présentait à son esprit sous les plus brillantes couleurs, il se sentit atteint d'une maladie grave, et qui semble ne devoir être qu'un triste apanage de la vieillesse : il s'était formé dans sa vessie un calcul à l'extraction duquel il fallut procéder. Avec quel courage, et même avec quelle indifférence, il supporta une des plus douloureuses, et peut-être une des plus dangereuses opérations chirurgicales! Il vit de très-près la mort, et il la vit avec une insouciance philosophique. Cette fermeté d'ame, il eut, dans la suite, bien d'autres occasions de la manifester!

Jusqu'ici nous ne l'avons vu briller que dans les cercles aimables, mais frivoles, de la capitale; suivons-le sur un plus grand théâtre, à la cour de Louis XV, et ensuite auprès de quelques puissances étrangères. Voyons-le plus tard encore au milieu des horreurs de la révolution française, et, vers la fin de sa carrière, jouissant de toute la confiance, de l'intimité même d'un grand homme, qui avait su se donner un trône, un empire, le sceptre du monde.

---

(1) « Depuis, il retrouva cette femme en Italie; elle le reconnut, et lui rappela sa prédiction, qui déja s'était en partie réalisée. » (*Notice nécrologique sur M. le Baron Denon*, par M. COUPIN

L'anecdote qui fit connaître M. Denon, de Louis XV, a été racontée par divers biographes. Amateur des arts, passionné pour le beau, M. Denon aimait à contempler la belle et noble figure de Louis, et ne laissait pas échapper l'occasion d'étudier ses traits, sa physionomie lorsque le monarque traversait, en certains jours marqués, la galerie de son palais de Fontainebleau. Louis remarqua l'attention avec laquelle ce jeune homme le regardait, lui adressa la parole, et fut charmé de la réponse flatteuse qu'il en reçut. Ayant fait prendre quelques informations sur sa naissance, et connaissant le goût extrême qu'il avait pour les arts, le monarque l'attacha à sa personne en qualité de gentilhomme ordinaire de sa chambre, et le chargea en même temps de la conservation de ses médailles et pierres gravées.

Ainsi s'ouvrit pour M. Denon, sans que peut-être il l'eût désiré, la carrière des emplois Le premier pas, le plus difficile, avait été fait par lui, sans qu'il s'en doutât; un second lui coûta moins encore. Il désirait de voyager; il demanda et obtint d'être envoyé à Saint-Pétersbourg en qualité de gentilhomme d'ambassade.

Cet esprit de société qui le distinguait, dont il était si éminemment pourvu, lui valut de grands succès à Saint-Pétersbourg, où l'on se faisait gloire alors de singer la capitale de la France. Admis dans les cercles les plus brillants, vivant, pour ainsi dire, dans l'intimité des plus grands personnages de l'État, et surtout des femmes, qui jouaient un rôle à la cour, et que charmaient sa gaieté, son apparente franchise et la galanterie de ses manières, il apprenait bien des anecdotes, des secrets importants, que l'ambassadeur, obligé d'observer les convenances, asservi à la circonspection diplomatique, ignorait entièrement, ou ne connaissait que par d'infidèles rapports. Aussi inspirait-il quelque inquiétude à la grande Catherine, et presque de la haine au grand-duc Paul, qui devait un jour, pour son malheur, la remplacer sur le trône.

A la mort de Louis XV, M. Denon fut rappelé. En revenant à Paris, le gentilhomme d'ambassade crut devoir visiter le comte de Vergennes, alors ambassadeur en Suède, mais qui s'apprêtait à venir prendre le ministère des affaires étrangères : il eut l'art de se faire un protecteur puissant de ce ministre, qui lui donna bientôt une preuve de l'intérêt que lui avait inspiré le jeune diplomate, en lui confiant une mission près du Corps helvétique (1).

M. Denon profita de son voyage en Suisse pour chercher à connaître le grand écrivain, qui, retiré dans son château de Ferney, n'en remplissait pas moins l'Europe entière de son nom. Voltaire l'accueillit avec cette affabilité qu'il ne quittait qu'avec ses ennemis. Comme lui, M. Denon était *gentilhomme ordinaire;* comme lui, il aimait les lettres et la gloire; enfin, comme lui, il savait saisir un ridicule, lancer une épigramme : Voltaire trouvait qu'il y avait de l'analogie entre leurs caractères, le genre de leurs esprits, et même, à ce qu'il lui semblait, entre leurs figures. Si cette dernière ressemblance ne pouvait être alors bien sensible entre un homme de vingt-huit ans, et un vieillard octogénaire, il y avait cependant quelque vérité dans la remarque du seigneur de Ferney. En effet, quiconque a vu M. Denon, vers la fin de sa vie, n'a pu s'empêcher de trouver dans ses traits, surtout dans son sourire, quelque chose de la physionomie de Voltaire.

Mais peut-être M. Denon se laissa-t-il aller un peu trop, avec le vieux poète, à ce goût

(1) Ce fut à l'époque et à l'occasion du renouvellement d'alliance avec la Suisse

pour la raillerie, qui lui était comme naturel. Il fit d'abord son portrait, et Voltaire trouva qu'il l'avait rendu *plus laid encore qu'il n'était*. M. Denon ne s'en tint pas là : il publia, sous le titre de *déjeuner de Ferney*, une composition qui tient un peu du genre de la caricature. A l'occasion de ces deux ouvrages, le poète, un peu piqué, bien qu'il ne voulût pas trop le paraître, écrivit à M. Denon quelques lettres spirituelles, auxquelles celui-ci répondit non moins spirituellement. Cette petite correspondance était restée jusqu'à ce jour inédite; mais les neveux de M. Denon ont permis que je la joignisse à cette Notice sur la vie de leur oncle (1).

Quelque temps après sa mission en Suisse, M. Denon fut envoyé à Naples en qualité de secrétaire d'ambassade : l'ambassadeur était le comte de Clermont-d'Amboise. Le spectacle de l'Italie, de ses monuments antiques, de ses admirables peintures, réveilla dans M. Denon cet amour des beaux-arts, qui s'était emparé de lui dès ses plus jeunes années. Tout en dessinant et gravant (car il avait, depuis quelque temps, pris goût pour l'art de la gravure; et il n'a cessé tout le reste de sa vie de manier le burin), M. Denon ne perdait pas de vue les affaires qui intéressaient son gouvernement. Elles n'étaient pas d'une grande importance : il ne s'agissait que de ramener, s'il était possible, à des sentiments plus favorables à la France et à l'Espagne, la princesse autrichienne, qui gouvernait les Deux-Siciles au nom du roi titulaire, Ferdinand IV. Toutes les faveurs étaient pour les Autrichiens et les Anglais; les plus honteuses avanies pour les Français, auxquels la reine témoignait en mille occasions une haine implacable, qu'elle ne prenait pas même la peine de dissimuler.

M. Denon était, depuis trois ans, à Naples, livré uniquement, du moins en apparence, à la culture des arts et aux plaisirs de la société, lorsque l'ambassadeur fut rappelé. Le secrétaire d'ambassade resta seul, avec le titre de chargé d'affaires. Ce fut alors qu'il transforma, pour ainsi dire, le palais de l'ambassade en un vaste musée, et en ateliers de gravure. Vases grecs, médailles, camées, peintures de toute espèce, M. Denon acquérait, entassait dans le palais tout ce qui lui semblait curieux. Les productions les plus rares, qu'il parvenait à se procurer, il les offrait au gouvernement français; et c'est ainsi que le Musée royal lui est redevable de plusieurs chefs-d'œuvre en peinture, et, entre autres, de très-beaux tableaux du Guerchin, maître presque inconnu alors en France. Il l'a aussi enrichi de ses plus beaux vases étrusques. Dès qu'il apprenait que, dans quelques tombeaux de Nola ou de toute autre ville de la Campanie, on venait de découvrir des vases peints de belles formes, il se hâtait de se transporter sur les lieux, et d'en faire l'acquisition, souvent au grand regret du ministre anglais Hamilton, qui en recueillait aussi de toutes parts, avec le projet de les bien vendre.

La reine voyait avec plaisir le chargé d'affaires de la puissance qu'elle redoutait le plus, se livrer, presque uniquement, à des occupations paisibles : elle le soupçonnait pourtant d'apprendre ses intrigues les plus secrètes, de plusieurs femmes de la cour, que l'heureux Denon avait trouvé moyen de captiver par son esprit. Elle ne se trompait pas. La correspondance par laquelle il rendait compte à M. de Vergennes, de l'état de la cour de Naples, et lui traçait le tableau des intrigues politiques, et des galanteries des principaux personnages,

(1) On trouvera cette correspondance immédiatement après la Notice sur M. Denon

était, sans nul doute, extrêmement piquante, mais ne peut être publiée : elle fournirait pourtant des matériaux à l'histoire, si de tels détails étaient dignes d'en remplir les pages

Mais une occasion s'offrit à M. Denon, qui la saisit avidement, d'abandonner, quelque temps, le rôle semi-diplomatique qu'il jouait à Naples, pour parcourir, en amateur des arts, des pays qu'il savait si riches en antiquités, en monuments de toute espèce et de tous les âges. L'abbé de Saint-Non avait entrepris l'ouvrage, si connu dans le monde savant sous le titre de *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*. Des artistes envoyés de France étaient chargés de dessiner toutes les curiosités de ces pays. M. Denon se fit un plaisir de les accompagner et de les diriger dans leurs courses et dans leurs travaux : il consentit même à rédiger l'*Itinéraire* de ce voyage : et c'est ainsi qu'il devint l'un des principaux auteurs et certainement le plus utile collaborateur de ce grand et bel ouvrage, dont le temps n'a point encore atténué le mérite ni la réputation. Mais M. Denon ayant eu quelques altercations avec l'abbé de Saint-Non, qui s'était permis de faire des retranchements et des changements au texte qu'il lui avait envoyé, il ne lui donna point le travail qu'il avait fait sur la Sicile et Naples. Il le publia séparément, quelques années après, en un vol. in-8°.

La cour de France avait nommé, en 1785, un nouvel ambassadeur à Naples, et M. Denon fut rappelé. Peu de temps après, M. de Vergennes, son protecteur, mourut; et ce fut alors, à ce qu'il paraît, que M. Denon abandonna pour toujours la carrière diplomatique, et qu'il ne songea plus qu'à augmenter la belle collection d'antiquités et d'objets d'art qu'il avait commencée en Italie. L'Académie de peinture de Paris lui proposa de l'agréer comme amateur; mais il ne voulut y entrer qu'en qualité d'artiste, présenta pour morceau de réception une gravure qu'il avait faite d'après un des meilleurs tableaux de *Luca Giordano*, et fut admis.

Il s'empressa ensuite de retourner en Italie; c'était pour lui la terre de prédilection. Il visita de nouveau ses villes, dessinant tout ce qui lui paraissait digne d'intérêt, acquérant tout ce qu'il croyait propre à enrichir sa collection. Cette époque de sa vie était pour lui une source de doux souvenirs. Le jour, il visitait les ateliers des artistes; les soirées, il les passait dans les palais des grands, au milieu de sociétés composées d'illustres ou de savants voyageurs, et des nationaux les plus distingués dans tous les genres. Tous connaissaient son mérite, tous aimaient sa conversation toujours spirituelle et instructive.

Il n'avait bien exploré jusque-là que l'Italie méridionale; il résolut de visiter le reste de la péninsule, d'étudier, sur les lieux mêmes, les belles écoles de Bologne et de Venise. La dernière de ces villes eut tant de charmes pour lui; il trouva tant d'acquisitions à faire, qu'il y resta cinq années entières, oubliant, pour ainsi dire, sa patrie, et à peine ému du bruit de la foudre révolutionnaire qui, peu après son départ, avait commencé à gronder, et devenait chaque jour plus menaçante. Comme Français, il était suspect au gouvernement vénitien, et il lui fallut chercher un autre asile : il se réfugia à Florence. Mais, à cette époque, nulle part les Français n'étaient vus de bon œil : il ne trouva pas même le calme qu'il cherchait, dans cette Helvétie autrefois si célèbre par son hospitalité; et alors, malgré les dangers qu'il courait en rentrant en France, il se décida à revenir à Paris.

En rentrant dans sa patrie, il ne retrouva ni ses amis (la faux révolutionnaire les avait moissonnés, ou, par la fuite, ils s'étaient mis à l'abri de la tempête), ni ses biens, qui avaient été séquestrés pendant son absence, car il avait été porté sur la liste des émigrés Sans

ressources, et presque dans un complet dénûment, il avait de plus à craindre l'échafaud. Mais les artistes, auxquels il s'était associé en d'autres temps, ne l'avaient point oublié : aucun ne se montra son ennemi; tous lui témoignèrent de l'intérêt, tous, et surtout David, qui, déja célèbre, avait une grande influence et dans le gouvernement de cette époque et sur les arts. Non-seulement il le fit rayer de la liste des émigrés, mais il obtint et lui apporta lui-même un arrêté qui le désignait comme graveur des costumes républicains que l'on voulait alors faire prendre à la nation. Cette circonstance le mit en relation avec les puissances du jour, dont certes il était très-loin de partager l'exagération, et n'eut jamais voulu seconder les fureurs, mais auxquelles il fallait complaire, sous peine de la vie (1).

Ce fut ainsi que M. Denon dut à son crayon la sécurité dont il jouit dans les temps les plus orageux de la révolution. Lorsque le calme succéda à cette épouvantable convulsion, son talent encore et aussi son courage et l'amabilité de son esprit lui valurent des honneurs, et une plus grande célébrité.

M. Denon avait connu la douce, l'affable Joséphine de Beauharnais, avant qu'elle fût devenue l'épouse du jeune guerrier qui déja faisait présager tout ce qu'il devait être un jour. Ce fut elle qui le présenta à son mari. Bonaparte sut l'apprécier, et lui témoigna de la confiance, en lui révélant le projet que l'on avait formé d'une expédition en Égypte. Ce gigantesque projet sourit à l'imagination de l'artiste. Bien qu'âgé de cinquante ans au moins, M. Denon voulut être, il fut de cette mémorable entreprise. Il en partagea tous les dangers, et il n'est pas celui qui en ait retiré moins de gloire.

Parcourir, explorer un pays si fécond en grands souvenirs; dessiner les monuments qui couvrent son antique sol; décrire les mouvements de notre armée, ses combats, ses privations et ses plaisirs : tel était son but dans ce périlleux voyage, et, pour l'atteindre, il fallait de l'enthousiasme, du courage, de la persévérance; rien de tout cela ne lui manquait. On le vit toujours au milieu des camps, ou sur les champs de bataille, ou dans les courses les plus aventureuses en de vastes déserts, son portefeuille en bandoulière, son crayon à la main, retraçant ou des monuments antiques, ou les scènes tantôt terribles, tantôt bizarres, qui se passaient sous ses yeux.

---

(1) Un biographe de M. Denon raconte, à ce sujet, une anecdote assez curieuse.

Après avoir rapporté que M. Denon avait été chargé de graver les dessins des costumes que l'on voulait faire prendre à la nation, il ajoute : « C'est à cette occasion qu'il lui arriva une aventure que je lui ai entendu raconter plusieurs fois. Il fut appelé par le comité de salut public, pour rendre compte de la situation du travail dont il était chargé on lui indiqua minuit pour l'heure du rendez-vous. Il fut exact; mais le comité était, disait-on, enfermé pour discuter des affaires graves, et M. Denon dut attendre. Deux heures s'écoulent, pendant lesquelles il entend des éclats de rire qui contrastaient singulièrement avec la nature des affaires dont s'occupait habituellement le comité, et qui prouvaient que la conversation était bien loin d'être aussi sérieuse qu'on l'annonçait. Enfin, Robespierre sort, et passe inopinément dans la pièce où se trouvait M. Denon. En apercevant un étranger, la figure du tribun farouche se contracte, et prend une expression d'effroi mêlé de colère; il demande au pauvre artiste, d'un ton à le pétrifier, qui il est, et ce qu'il fait là à cette heure. M. Denon se crut perdu. Il se nomma, répondit qu'il était venu pour obéir à l'ordre qui lui avait été donné, et qu'il attendait qu'il fût appelé. Robespierre se radoucit aussitôt, fit entrer M. Denon dans le lieu des séances, passa une partie du reste de la nuit à causer avec lui, et, pendant tout le temps de l'entretien, il s'efforça de lui prouver qu'il aimait les arts, et qu'il avait le goût et les manières d'un homme de bonne compagnie. M. Denon disait que le souvenir de cet événement avait pour lui le caractère d'un songe. » — *Notice nécrologique* sur M. Denon, par M. Coupin, insérée dans la *Revue encyclopédique*, 27e volume, pag. 36

Avec la division du brave Desaix, dont il était devenu l'ami, il parcourut toute la haute Egypte jusqu'aux cataractes. De tous les savants et artistes qui étaient venus en Egypte avec l'armée française, il fut le premier qui put voir et dessiner cette Thèbes si célèbre par les écrits des poètes et des historiens, et vingt autres cités dont les imposantes ruines couvrent les deux rives du fleuve sacré. A son retour dans le Delta, il fut témoin de l'arrivée au Caire du général en chef, qui revenait victorieux de l'expédition d'Aboukir. Il en reçut l'ordre de se rendre aussitôt sur le champ de bataille, et de retracer, dans un dessin, la principale circonstance d'un combat si glorieux pour les Français.

Plus tard, les membres de l'Institut d'Egypte visitèrent aussi, mais sans courir les mêmes dangers, sans éprouver les mêmes privations, la haute Egypte; et c'est à leurs recherches, à leurs découvertes, que nous devons le magnifique ouvrage que le siècle présent léguera à la postérité comme un monument de l'amour des sciences, de l'étendue des connaissances qui distingue l'époque où nous vivons. Mais M. Denon eut l'avantage de parcourir, de décrire, le premier, sinon avec autant de détails, ce pays des merveilles, et d'inspirer, par les récits qu'il fit de son voyage, à ses confrères de l'Institut du Caire, le désir d'aller fouiller, à leur tour, cette mine inépuisable de monuments et de souvenirs.

Le héros de cette entreprise, l'une des plus mémorables de notre temps, avait emmené avec lui M. Denon, avec promesse de le reporter dans sa patrie. Il tint parole; M. Denon revint en France sur la petite escadre qui ramena Bonaparte à Fréjus.

De retour à Paris, M. Denon s'occupa uniquement du soin de rédiger son voyage d'après les notes qu'il avait recueillies, et de faire graver les innombrables dessins qu'il avait faits, tant des monuments de l'antique et de la moderne Égypte, que des événements dont il avait été témoin. Il ne voulut rien changer à ces dessins; ils furent gravés tels qu'il les avait tracés sur les lieux mêmes, quoique plusieurs eussent été faits d'une manière très-incommode, quelques-uns même à cheval. Il pensa avec raison qu'en cherchant à les rendre plus attrayants pour l'œil, soit en augmentant l'échelle, soit en leur donnant plus de fini, il ôterait à la composition quelque chose de cette naïveté, de cette chaleur, de cette vérité qui devaient être, aux yeux des vrais connaisseurs, un de leurs principaux mérites.

L'ouvrage parut; et c'est un des plus beaux titres de M. Denon à l'estime de la postérité. Il fut avidement accueilli par les Français et les étrangers; et, en quelques mois seulement, l'édition fut entièrement épuisée. On lut avec intérêt le texte dans lequel on peut dire que l'on retrouve M. Denon tout entier; sa perspicacité, sa finesse, sa philosophie, la fermeté de son ame, et en même temps, la douceur expansive de son caractère et son excessive sensibilité.

Au milieu du carnage de la guerre, des horribles vexations, des injustices qu'il voit commettre, on l'entend s'écrier : « O guerre, tu es brillante dans l'histoire; mais vue de près, que tu deviens hideuse! » Comme il retrace avec vérité l'apparente aridité du sol de l'Égypte : « A la pointe du jour, je vis, dit-il, la côte qui s'étendait comme un ruban blanc sur l'horizon bleuâtre de la mer. Pas un arbre, pas une habitation; ce n'était plus seulement la nature attristée, mais la destruction de la nature, le silence et la mort. » Et quand il voyage dans le désert, il est comme impossible de ne pas partager avec lui sa fatigue et ses souffrances. On le voit haletant, mourant de soif sur son chameau; on gravit avec lui ces arides rochers qui n'offrent aucune trace de végétation; on s'arrête avec lui et son escorte près des monuments

de l'antique Egypte, qui lui offraient au moins pour quelque temps un peu d'ombre, sinon de la fraicheur.

Partout on retrouve dans cet ouvrage l'ame du poète et de l'artiste. Il ne s'attache pas seulement à décrire les palais, les statues, les monuments de pierre : les formes, les physionomies des diverses races d'hommes dont l'Egypte est peuplée, les mœurs, les usages des diverses classes de la société, sont pour lui un sujet continuel d'observations quelquefois profondes et toujours justes. Mais c'est surtout dans le récit qu'il fait des événements dans lesquels lui-même il avait un rôle à remplir, qu'il se montre aussi bon peintre que judicieux historien. Il ne néglige, il n'oublie rien de ce qui peut relever, honorer ses compatriotes dans l'esprit des lecteurs. Le premier, il a révélé le sublime sentiment qu'éprouva l'armée à la vue de la fameuse Thèbes. « Au détour d'une chaine de montagnes qui forme un promontoire, nous découvrimes tout-à-coup, dit-il, l'emplacement de l'antique Thèbes dans tout son développement.... Cette cité, reléguée si loin, que l'imagination n'entrevoit plus qu'à travers l'obscurité des temps, était encore un fantôme si gigantesque, que l'armée, à l'aspect de ses ruines éparses, s'arrêta d'elle-même, et, par un mouvement spontané, battit des mains, comme si l'occupation des restes de cette capitale eût été le but de ses glorieux travaux, eût complété la conquête de l'Égypte. Je fis un dessin de ce premier aspect comme si j'eusse pu craindre que Thèbes m'échappât ; et je trouvai dans le complaisant enthousiasme des soldats, des genoux pour me servir de table, des corps pour me donner de l'ombre, le soleil éclairant la scène de rayons trop ardents. Que ne puis-je faire partager à mes lecteurs le sentiment que me firent éprouver la présence de si grands objets, et le spectacle de l'émotion électrique d'une armée composée de soldats dont la délicate susceptibilité me rendait heureux d'être leur compagnon, glorieux d'être Français! »

On reconnait aussi son enthousiasme pour tout ce qui lui paraissait rare et curieux, dans la manière dont il décrit la découverte qu'il fit d'un manuscrit sur papyrus dans la main d'une superbe momie, que des Arabes lui apportèrent, mais dont ils avaient ôté les enveloppes, dans l'espoir de découvrir dessous quelque trésor. « Je voulais, dit-il, quereller ceux qui, malgré mes instantes prières, avaient violé l'intégrité de cette momie, lorsque j'aperçus dans sa main droite et sous son bras gauche, le manuscrit de papyrus en rouleau.... Il faut être curieux, amateur et voyageur pour apprécier toute l'étendue d'une telle jouissance. Je sentis que j'en pâlissais ; la voix me manqua ; je bénis l'avarice des Arabes, et surtout le hasard qui m'avait ménagé cette bonne fortune. Je ne savais que faire de mon trésor, tant j'avais peur de le détruire ; je n'osais toucher à ce livre, le plus ancien des livres connus jusqu'à ce jour ; je n'osais le confier à personne, le déposer nulle part ; tout le coton de la couverture qui me servait de lit ne me parut pas suffisant pour l'emballer assez mollement. Sans penser que l'écriture de mon livre n'était pas plus connue que la langue dans laquelle il était écrit, je m'imaginai un moment tenir le *Compendium* de la littérature égyptienne, le *Thoth* enfin. »

Je me suis arrêté assez long-temps sur ce grand ouvrage : c'est qu'il forme, comme je l'ai dit, un des plus beaux titres de M. Denon à l'estime générale. Je sais que bien des gens aujourd'hui ne lui pardonnent pas d'y avoir loué Bonaparte pour sa prudence, son génie, son goût pour les arts ; mais, comme général, ne méritait-il pas tous ces éloges ? s'est-il jamais montré plus grand que sous le ciel brûlant de l'Égypte, au milieu des sables du désert, soutenant la patience, excitant le courage d'une armée sans cesse décimée par les

combats, exténuée par les fatigues et les besoins, sachant lui faire oublier la douce patrie qu'elle avait quittée, en lui montrant en perspective la gloire ?

Le jeune héros, lorsqu'il fut devenu le maître de la France, lorsqu'il fut tout puissant, quoique moins grand peut-être aux yeux du philosophe, voulut récompenser le compagnon volontaire de ses travaux en Égypte. Mais ce n'était point de hautes faveurs, de brillants emplois qu'il fallait à M. Denon, qui les eût refusés. Le premier consul créa pour lui la seule place qui pouvait lui convenir, et à laquelle l'appelaient les talents dont il avait donné tant d'incontestables preuves : il le nomma *Directeur général des Musées,* et lui donna, avec ce titre, l'intendance, l'administration entière du département des arts. Le charger de pareilles fonctions, c'était lui confier une des parties les plus importantes de l'administration générale ; car, après la gloire de vaincre, Bonaparte ambitionnait surtout, comme les deux premiers empereurs Romains, celle de couvrir sa capitale de monuments, de l'enrichir de tous les chefs-d'œuvre des arts antiques et modernes.

Personne n'était plus propre que M. Denon à le seconder dans de tels projets. Son activité habituelle sembla redoubler. Il suivit l'empereur dans ses campagnes en Allemagne ; et à peine un pays était-il soumis, une paix conclue, que M. Denon se chargeait d'aller recueillir les objets rares et curieux, dont la cession par les vaincus était toujours une des conditions de la paix qu'on leur accordait. Plus tard, on lui a fait presque un crime d'avoir accepté de pareilles missions. Je cherche en vain à m'expliquer ce qu'on peut y trouver de blâmable. Le projet de Napoléon était de faire de Paris le Musée central de l'Europe. En y réunissant les monuments les plus remarquables épars dans d'autres contrées, et dont la victoire nous avait donné la propriété, c'était à peine en priver les anciens possesseurs. En effet, dans la capitale de la France, qui était devenue celle du monde, les amateurs de toutes les nations auraient pu les voir, les admirer encore, les étudier même avec plus de fruit, placés comme ils l'eussent été au milieu d'une foule d'autres chefs-d'œuvre qui les égalaient, et peut-être les surpassaient en mérite. Lorsqu'ils nous ont repris plus tard les monuments qu'on leur avait ravis, les souverains vainqueurs à leur tour ont sans doute porté un grand préjudice à la France, mais probablement sans beaucoup d'avantages pour leurs pays respectifs.

Dans son administration des beaux-arts en France, M. Denon se montra juge impartial du talent. Sans doute il blessa quelques médiocrités, n'accéda point à leurs présomptueuses prétentions ; il eut donc, non pas de vrais ennemis (il avait trop d'amabilité pour qu'on pût le haïr cordialement), mais quelques détracteurs. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne pourrait citer un artiste d'un talent incontestable sur lequel il n'ait pas appelé la protection, les faveurs du souverain dont il avait la confiance.

Les exploits dont il avait été témoin, et aussi la reconnaissance, une des vertus de son ame, tout lui faisait un devoir, quand il n'y eût pas été porté par une affection particulière, de se dévouer sans restriction à l'homme extraordinaire auquel il attribuait la gloire et la prospérité de la France. Il n'oublia donc rien de ce qui pouvait l'illustrer encore dans la postérité, et rendre son règne à jamais mémorable. Il entreprit de publier l'histoire de son héros, par des médailles dont il fournissait les sujets, les légendes, et à l'exécution desquelles il donnait tous ses soins. Cette suite nombreuse de médailles, parfaitement gravées, cette *Histoire métallique,* que certains hommes peut-être regardent aujour-

d'hui comme un monument d'une insigne flatterie, sera considérée plus tard comme un témoignage exact, inaltérable de la plus brillante période de l'histoire des Français. Quand les histoires mensongères, qui s'écrivent sous l'influence des partis, n'existeront plus, ou ne seront plus en crédit auprès d'une génération lointaine, plus froide, plus équitable, c'est à ces monuments de bronze que les historiens auront recours pour juger le temps où nous avons vécu.

Elle sera de même pour la postérité un précieux document, cette colonne, aussi de bronze, qui a été élevée sur une des principales places de la capitale. Ce fut M. Denon qui conseilla de consacrer la gloire de nos armées par ce grand, ce prodigieux monument. Plus tard, la rage d'un parti furieux aurait bien voulu le détruire, comme il renversa la statue qui en couronnait la cime; mais l'exécution à laquelle a présidé M. Denon est telle, qu'il résisterait aux efforts réunis de tous les ennemis du nom français. M. Denon, quand il eut posé la dernière plaque de bronze de cet indestructible monument, aurait pu dire avec Ovide:

Iamque opus exegi quod Jovis ira nec ignes,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas.

On a reproché à M. Denon d'avoir laissé prendre aux arts, lorsque, dans sa qualité d'administrateur, il exerçait sur eux tant d'influence, une direction qui devait très-rapidement en amener la décadence. Les artistes, a-t-on dit, ne pouvaient plus retracer que des batailles; ils n'avaient plus à représenter que des uniformes, des canons, de la fumée, des sabres, des bottes, des schakos. Pour réponse, je demanderai en quel temps les artistes, dans leurs compositions, se sont montrés indépendants des circonstances, ne se sont pas soumis aux opinions contemporaines; s'il leur est possible, surtout, de ne pas se conformer aux goûts des gouvernements qui paient, récompensent leurs travaux. Sous un prince guerrier, ils représenteront des batailles, des triomphes; sous un roi dévot, des saints, des miracles, des madones; et c'est ainsi que les productions des arts offrent à la postérité les témoignages les plus certains des opinions, des goûts qui dominaient à telles ou telles époques de l'histoire des hommes.

A la chute du trône où s'était placé le vainqueur de l'Europe, les fonctions administratives que M. Denon exerçait en son nom durent cesser. En les abandonnant, l'unique regret qu'il éprouva fut de voir les Musées qu'il avait enrichis cruellement dépouillés, d'être obligé de rendre tous ces chefs-d'œuvre des arts, par lui rassemblés avec tant de fatigues, placés avec tant de discernement et de goût sous les yeux des amateurs instruits et des élèves nombreux de nos écoles. Rome, dans les temps de sa force et de sa splendeur, avait ravi à la Grèce les plus précieux de ses monuments; et, dans le moyen âge, Rome les avait ou mutilés elle-même, ou avait permis à des barbares de les mutiler: la France, qui avait conquis en Italie ces augustes débris, aurait su les mieux conserver et les honorer. Ceux-ci du moins devraient encore orner le sanctuaire qu'on leur avait élevé au centre même de Paris. M. Denon, pour les conserver, lutta long-temps contre les prétentions des envoyés de Rome: mais le duc Wellington les appuya, et mêla même à l'ordre de tout rendre, les plus violentes menaces. Il fallut céder aux baïonnettes: Wellington envoya ses habits rouges dans le temple des Arts, et

M. Denon courut même quelques dangers. Disons-le à la gloire de Louis XVIII : c'était malgré lui que les alliés enlevaient, sans y être autorisés par une stipulation expresse d'un traité, ces trophées de nos victoires. Le roi avait gémi avec M. Denon de cet abus qu'ils faisaient de leur force : « Défendez tant qu'il vous sera possible le Musée, lui avait-il dit; ne cédez qu'à la dernière extrémité. »

Rentré dans la vie privée, redevenu simple citoyen, M. Denon voulut encore donner le reste de sa vie à ces arts qui en avaient fait le charme. Il s'occupa à classer, à placer convenablement ces innombrables tableaux, dessins, gravures, qu'il avait acquis, recueillis pendant plus de quarante ans en divers pays. Son cabinet devint un des plus curieux de la capitale; il contenait dans tous les genres des morceaux rares et précieux (1).

Ce fut alors qu'il conçut le projet de donner au public une *Histoire des Arts depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* Dans cet ouvrage, il voulait consigner toutes les observations qu'il n'avait cessé de faire dans ses voyages, dans ses visites à tous les musées et cabinets de l'Europe, sur le caractère, le style des productions des artistes des diverses écoles, à différentes époques : il eût indiqué les causes de la supériorité de telles ou telles écoles sur d'autres, les phases plus ou moins brillantes qu'elles avaient parcourues, le point le plus éminent où elles s'étaient élevées, et enfin leur décadence. Les nombreux objets qu'il avait recueillis lui auraient fourni tout ce qui pouvait servir de preuves authentiques à cette Histoire générale de l'art. Ce fut cette espèce de matériaux de son ouvrage qu'il s'occupa d'abord de choisir et de classer; et, comme il savait combien la gravure exige de temps, comme il avait éprouvé lui-même que l'on ne peut jamais fixer d'une manière certaine l'époque où paraîtront des livres qui contiennent un grand nombre d'estampes, il voulut, avant de songer à la rédaction de son Histoire, faire exécuter toutes les estampes qui devaient en être, si l'on peut ainsi s'exprimer, la base. Quoique les procédés lithographiques, nouvellement perfectionnés, accélérassent beaucoup le travail, il ne put le voir entièrement terminé que cinq à six ans après qu'il l'eut entrepris; car il faisait impitoyablement recommencer toute estampe qui lui paraissait seulement défectueuse en quelques parties. Le but qu'il se proposait, et qu'il a certainement atteint, était de rendre, avec une telle vérité que l'œil ne pût pas les distinguer des originaux, ces précieux dessins des maîtres les plus célèbres, dont il possédait une si ample et si rare collection; ces dessins où l'on retrouve les premières idées des grands maîtres, et, peut-être mieux que dans leurs tableaux, qui ont exigé plus de temps et de méditations, leur manière de concevoir, d'ordonner un sujet, leur génie, enfin, dans toute sa fougue ou dans toute sa naïveté. De tant de soins, il est résulté que la collection des estampes lithographiées des dessins du cabinet de M. Denon sont autant de *fac-simile* de la plus fidèle exactitude et de l'exécution la plus soignée. Il n'est pas une seule épreuve de ces lithographies qui n'ait passé sous ses yeux, qu'il n'ait soumise au plus rigoureux examen.

Après avoir entièrement achevé la lithographie des pièces de son cabinet, qu'il se proposait

---

(1) On a trouvé dans les papiers de M. Denon une assez longue note, dans laquelle il détaille tous les soins qu'il s'est donnés pour la formation de son cabinet. Je la joindrai à cette Notice.

de publier, il ne lui restait plus qu'à rédiger l'ouvrage dont il s'était proposé de faire l'occupation de sa vieillesse, cette *Histoire générale des Arts*, dont il parlait sans cesse avec cet intérêt, cette vivacité qui caractérisait toutes ses conversations. C'était par ce grand ouvrage qu'il se proposait de couronner tous ses travaux, de terminer sa carrière; mais il ne songeait pas que sa manière de vivre, des habitudes auxquelles il lui eût été à peu près impossible de renoncer, ne lui permettaient pas d'entreprendre une *œuvre* dont Winkelman, nourri de la lecture de tous les auteurs anciens, et dans la force de l'âge, avait senti toutes les difficultés, et n'avait pu exécuter qu'une seule partie. Tous les matins, M. Denon se faisait un plaisir de montrer son immense cabinet, ou plutôt son musée, aux Français et aux étrangers instruits qui venaient le visiter. Il expliquait avec une complaisance, un aménité qui les enchantait, le sujet des tableaux ou des sculptures, leur genre de mérite, et retraçait la vie des maîtres dont c'étaient les productions : où auraient-ils pu trouver un *Cicérone* plus éclairé? Les soirées, il les passait au sein des sociétés les plus distinguées de la capitale, où, dans tous les temps et sous tous les régimes, il avait été recherché avec cet empressement qui n'admet point de refus. Cette vie était douce, sans doute; mais ce n'est point celle de l'homme laborieux qui a besoin de longues méditations et de solitude pour tracer le plan d'un travail important, et pour l'exécuter surtout, sans négliger aucune de ses parties. Aussi M. Denon n'a-t-il laissé pour son Histoire que des *notes* qu'il a été impossible de mettre en ordre, et d'où l'on ne peut tirer que des aperçus, de vagues présomptions sur les matières très-variées qu'il se proposait de traiter. Mais ce qui peut, en quelque sorte, suppléer au dénûment des matériaux, ce sont les *conversations* instructives de M. Denon, qui, en toute occasion, développait sans réserve, devant ses amis, ses idées sur l'origine des arts, leurs progrès, leur décadence chez les différents peuples, ainsi que sur les moyens de les faire concourir à l'avancement de la civilisation, à la prospérité des nations (1).

M. Denon, bien qu'il fût parvenu à la vieillesse, pouvait encore se promettre d'assez longues années. Il n'avait guère éprouvé, depuis sa jeunesse, d'autres maladies que quelques accès de goutte. Il jouissait, au reste, de toutes ses facultés physiques et intellectuelles. Sa mémoire était toujours fidèle; son imagination fraîche et vive; et, par un rare privilége, qu'il devait sans doute à l'inaltérable gaieté de son caractère, il était encore accueilli des femmes, que jamais il n'avait cessé de rechercher et d'aimer.

Sa passion pour les arts accéléra, comme on n'en peut guère douter, le terme de son heureuse carrière. Il voulut assister à la vente d'un cabinet précieux de tableaux. Le froid qu'il éprouva, en sortant de la salle de vente excessivement échauffée par la transpiration des nombreux amateurs qui la remplissaient, lui occasionna une maladie vio-

---

(1) Tel sera aussi le but de l'ouvrage que, sur la proposition des neveux de M. Denon, j'ai osé entreprendre. Ce qui m'a encouragé, c'est le desir de rendre à la mémoire d'un ami de trente ans un hommage auquel je ne doute point qu'il eût été sensible, puisque je me propose d'exprimer une partie des idées, des principes qu'il développait pendant sa vie. Combien de fois, dans nos conférences amicales, il s'est plu à esquisser devant moi le vaste plan de l'ouvrage qu'il se proposait d'offrir encore aux artistes et aux amateurs comme une dernière preuve de son zèle pour le progrès des arts! Je voyais bien qu'il eût voulu m'associer à ses travaux, tant il trouvait de conformité dans nos idées; mais j'éloignais, je l'avoue, toute proposition à ce sujet. Surchargé d'occupations étrangères aux arts, je craignais de m'imposer une autre tâche, une tâche peut-être au-dessus de mes forces. -J'ai dit, dans les premières lignes de cette note, les motifs qui ont fait taire mes répugnances.

lente, dont il mourut, après quelques heures de douleurs aiguës, le 27 avril 1825, à l'âge de 78 ans.

Il n'a laissé pour héritiers que deux neveux, pour qui il avait la plus tendre affection, et qui honoreront toujours sa mémoire. Ils partageaient son goût pour les beaux-arts, et regardent comme un devoir de publier le dernier de ses ouvrages, celui qui occupait encore sa pensée au moment où il fut arraché aux arts, aux lettres, à l'amitié.

Sous quelque aspect que l'on considère M. Denon, il mérite l'estime, l'admiration même de ses contemporains; et son nom passera avec gloire à la postérité. Il aurait pu prétendre à des succès dans plus d'un genre; mais il sentit que la nature l'avait principalement destiné à aimer et cultiver les beaux-arts; et les beaux-arts furent les seules divinités auxquelles il voulut sacrifier.

Il n'en mérite pas moins l'honorable qualification d'homme de lettres. J'ai parlé de la comédie qu'il donna, dans sa première jeunesse, au Théâtre-Français: j'aurais pu ajouter qu'il publia plus tard un petit Roman, tant soit peu licencieux, il faut bien l'avouer, mais dont le style rapide et léger rappelle parfaitement le ton de l'époque où il fut écrit. Pour l'excuser d'avoir offert à ses lecteurs des tableaux plus que voluptueux, il faut dire que cet ouvrage n'était que le résultat d'une plaisanterie de société. On avait prétendu qu'on ne pouvait, sans employer des mots obscènes, retracer avec vérité certaines scènes mystérieuses de l'amour heureux. Il soutint l'opinion contraire, et, quelques jours après, il apporta son Roman dans lequel rien n'était voilé, et dans lequel pourtant il n'y a pas une de ces expressions que repousse la bonne compagnie.

Plus tard, dans des ouvrages sérieux, il prouva qu'il savait prendre un autre ton que celui du badinage et de la galanterie. Dans son *Voyage en Sicile,* et surtout dans son *Voyage en Égypte*, dans ses discours ou dissertations à l'Académie, dont quelques-unes sont imprimées, on trouve à la fois de l'érudition et de la philosophie. Il a aussi enrichi la *Galerie française*, ouvrage important dont il était le protecteur, on pourrait dire le principal auteur, d'un assez grand nombre de *notices biographiques*, écrites avec goût, et dans lesquelles il apprécie dignement les personnages dont il s'était chargé de retracer l'histoire. Nous citerons, entre autres, ses notices sur *Claude Lorrain* et sur *Gérard Audran.*

Comme diplomate, il montra beaucoup de sagacité; comme administrateur, du zèle et du désintéressement.

Mais c'est principalement comme artiste ou plutôt comme amateur passionné des arts, qu'il a illustré son nom. Il serait trop long de détailler ici toutes les gravures qu'il a produites : le nombre en est de près de cinq cents à l'eau-forte, dont quelques-unes principales. Nous rappellerons surtout celles qu'il a exécutées d'après *Rembrandt*, son grand taureau d'après *Paul Poter*, etc., etc. Dans presque toutes, on reconnaît la facilité de sa touche; mais il ne croyait pas qu'il dût s'appliquer à *finir:* il gravait, comme il dessinait au crayon, avec esprit et vivacité. Il ne voulait rien de plus, et ne prétendait point à l'honneur de rappeler dans une estampe la mollesse des chairs, la qualité de telle ou telle étoffe; par exemple, l'éclat du satin, le moelleux du velours. Mais il était loin de blâmer les artistes qui cherchent péniblement à produire de pareils effets.

A l'Académie des beaux-arts, où il occupa toujours si justement une place, il ne pouvait souffrir ces dissertations métaphysiques où les auteurs voient ou croient voir dans les productions des artistes ce que ces artistes n'ont jamais songé à y mettre; des finesses, des beautés, qui, si elles s'y trouvaient, nuiraient plus qu'elles n'ajouteraient au mérite réel de leurs productions. En effet, l'artiste ne doit avoir qu'une idée, qu'un but; c'est de rendre avec exactitude, naïvement, l'objet qu'il a sous les yeux ou dans son imagination. Malheur aux artistes qui songent à mettre de l'esprit où il ne faut que du bon sens, de la science où on ne leur demande que du sentiment.

Les éloges académiques, prononcés avec emphase, sur la vie et les talents des artistes, lui déplaisaient encore souverainement; c'était le sujet continuel de ses railleries. Il y aurait désiré plus de naturel et de simplicité. Soit à tort ou à raison, il était loin d'approuver la manière qu'avait adoptée dans ses éloges le secrétaire de l'Académie des beaux-arts. « Tout ce que je redoute, disait-il souvent, c'est de mourir avant notre secrétaire perpétuel; car il fera mon éloge. » Nous avons tout lieu de croire que les mânes de M. Denon n'auront point à gémir : jusqu'à présent, le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts n'a point songé à honorer, par l'éloge usité, la mémoire de son illustre collègue. C'était un motif de plus, pour l'auteur de cette notice, de rendre à M. Denon la justice qui lui est due, de rappeler, à la tête du dernier de ses ouvrages, ses nombreux travaux, son mérite et ses talents.

Au reste, le gouvernement lui-même, interprète en cette occasion de la reconnaissance publique, a noblement témoigné qu'il n'oubliait pas les services rendus par un si digne citoyen aux arts et à la patrie : il a fait poser son buste en marbre dans un des vestibules du Musée royal. Où son image pouvait-elle être plus convenablement placée que dans ce lieu qu'il contribua tant à enrichir? D'un autre côté, ses neveux, pénétrés de vénération pour un oncle qui fera toujours la gloire de leur famille, ont fait exécuter par son ami, M. Cartelier, sa statue en bronze; et ils l'érigeront sur la tombe où il repose, à Paris, dans le cimetière de l'Est.

CORRESPONDANCE

ENTRE M. DENON ET M. DE VOLTAIRE

A M. DE VOLTAIRE.

A Genève, le 3 juillet 1775

Monsieur,

J'ai un désir infini de vous rendre mon hommage. Vous pouvez être malade, et c'est ce que je crains; je sens aussi qu'il faut souvent que vous vouliez l'être, et c'est ce que je ne veux pas dans ce moment-ci. Je suis gentilhomme ordinaire du roi, et vous savez mieux que personne qu'on ne nous refuse jamais la porte. Je réclame donc tout privilége pour faire ouvrir les battants.

J'étais, l'année dernière, à Pétersbourg; j'habite ordinairement Paris, et je viens de parcourir les treize cantons dont vous voyez que j'ai pris la franche liberté. Si avec cela vous pouvez trouver en moi quelque chose qui vous dédommage des instants que je vous demande, alors mon plaisir sera sans reproche et deviendra parfait.

Je ne m'aviserai point, Monsieur, de vous faire des compliments; vous êtes au-dessus de mes éloges, et vous n'avez pas besoin de mes humilités : et puisque j'ai trouvé un moyen d'être votre camarade, je me contenterai de vous assurer que vous n'en avez point qui vous soit plus parfaitement dévoué, Monsieur, que

Votre très-humble et très-obéissant serviteur

DENON.

RÉPONSE.

Monsieur mon respectable Camarade,

Non-seulement je peux être malade, mais je le suis, et depuis environ quatre-vingt-un ans. Mais mort ou vif, votre lettre me donne un extrême désir de profiter de vos bontés. Je ne dîne point, je soupe un peu. Je vous attends donc à souper dans ma caverne. Ma nièce, qui vous aurait fait les honneurs, se porte aussi mal que moi : venez avec beaucoup d'indulgence pour nous deux; je vous attends avec tous les sentiments que vous m'inspirez.

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

VOLTAIRE.

M. DENON A M. DE VOLTAIRE.

A Genève, le 5 juillet 1775

C'était l'amitié, Monsieur, qui devait me mener au temple de la Bienfaisance. Je vous envoie mes passeports (1), dont mon empressement et votre complaisance ont prévenu les effets. J'ai le cœur plein de vos bontés; votre gaieté est un phénomène qui ne sort point de mon esprit. Vous m'avez montré que le temps ne peut rien sur l'ame lorsque l'on ne laisse engourdir aucun de ses ressorts. Vous serez éternel, vous resterez toujours parmi nous sans être sujet aux lois de la nature. Vous en avez déja franchi l'ordre, et, par degrés, votre être a déja pris cette existence aérienne, l'accoutrement de l'immortalité. Voilà ce que l'on pense lorsque l'on vous a vu; voilà ce qu'il faut penser pour se consoler de vous quitter.

La Borde me demande votre portrait, et je regrette bien de ne vous avoir pas demandé, à titre de l'amitié que vous lui accordez, la permission de le faire d'après vous.

Je présente mes respects à Mme Denis, et mes compliments à M. Adam.

Je suis, avec la tendre vénération que vous inspirez,

Mon très-respectable Camarade,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

DENON.

M. DE VOLTAIRE A M. DENON

A Ferney, le 5 juillet 1775

Je suis, Monsieur, plus édifié de votre jeunesse que vous n'êtes indulgent pour ma décrépitude. Je crois avoir connu tout votre mérite, quoique je n'aie pas eu l'honneur de vous voir aussi long-temps que vous me l'avez fait désirer. Je voudrais pouvoir envoyer à M. de La Borde le portrait qu'il veut bien demander; mais je n'en ai pas un seul. Le meilleur buste qui ait été fait est celui de la manufacture de porcelaine de Sèvres : j'en fais venir quelques-uns, et je vous en présenterais, si j'étais assez heureux pour vous revoir.

Je vous prie de conserver vos bontés pour un vieux Camarade bien indigne de l'être.

VOLTAIRE.

---

(1) C'étaient des lettres de M. de La Borde, qui n'arrivèrent a Genève qu'après mon retour de Ferney.
Note de M. Denon sur cette lettre.

M. DENON A M. DE VOLTAIRE.

Paris, le 5 décembre 1775

Si je n'ai joui que quelques instants, Monsieur, du bonheur d'être près de vous et de vous entendre, un peu de facilité à saisir la ressemblance a prolongé ma jouissance; et, m'occupant à retracer vos traits, j'ai arrêté par le souvenir le plaisir qui fuyait avec le temps.

Les secours d'un artiste habile, ceux d'un ami aussi aimable par les graces de l'esprit que par les qualités du cœur, tout a concouru à décorer et à éterniser l'hommage que je voulais vous faire d'un talent que vous venez de me rendre précieux : je désire qu'il soit auprès de vous l'interprète de la reconnaissance que je conserve des politesses vraiment amicales par lesquelles, pendant mon séjour à Ferney, vous avez voulu absolument me prouver notre confraternité.

Je suis, etc.

DENON

M. DE VOLTAIRE A M. DENON.

A Ferney, le 20 décembre 1775

De ce plaisant calot vous avez le crayon;
Vos vers sont enchanteurs, mais vos dessins burlesques
Dans votre salle d'Apollon,
Pourquoi peignez-vous des grotesques?

Si je pouvais, Monsieur, mêler des plaintes aux remercîments que je vous dois, je vous supplierais très-instamment de ne point laisser courir cette estampe dans le public. Je ne sais pourquoi vous m'avez dessiné en singe estropié, avec une tête penchée et une épaule quatre fois plus haute que l'autre. Fréron et Clément s'égaieront trop sur cette caricature.

Permettez que je vous envoie, Monsieur, une petite boîte de bouis, doublée d'écaille, faite dans un de nos villages. Vous y verrez une posture honnête et décente et une ressemblance parfaite. C'est un grand malheur de chercher l'extraordinaire et de fuir le naturel, en quelque genre que ce puisse être.

Je vous demande bien pardon. J'ai dû, non-seulement vous dire librement ma pensée, mais celle de tous ceux qui ont vu cet ouvrage. Je n'en suis pas moins pénétré, Monsieur, de l'estime sincère et de la reconnaissance que vous doit votre très-humble et très-obéissant serviteur.

VOLTAIRE

M. DENON A M. DE VOLTAIRE.

Monsieur

M. Moreau n'a pu me remettre que dans ce moment la lettre et la boîte que vous eu la bonté de m'adresser. Je vois avec plaisir le zèle que vos bons villageois mettent à vous plaire; j'applaudis à leurs efforts, et je reçois la boîte comme un cadeau, qui m'est agréable parce que je la tiens de vous.

Je suis en vérité désolé de l'impression que vous a faite mon ouvrage. Je ne plaiderai point sa cause : mon but est manqué, puisqu'il ne vous a pas fait le plaisir que je désirais. Mais je dois vous rassurer sur la sensation qu'il fait ici : on le trouve plein d'expression; chacun se l'arrache, et ceux qui ont l'honneur de vous connaître assurent que c'est ce qui a été fait de plus ressemblant. C'est un grand malheur en peinture, comme en autre chose, de voir les objets autrement qu'ils n'existent. Pardon, Monsieur; mais j'ai dû non-seulement vous faire l'aveu de mon erreur sur ce portrait, mais vous dire naturellement et pour votre tranquillité, tout ce que je savais du succès de cette estampe.

Je suis, avec un profond respect, etc.

M. DE VOLTAIRE A M. DENON

A Ferney, le 24 janvier 17..

Je suis bien loin, Monsieur, de croire que vous ayez voulu faire une caricature dans le goût des plaisanteries de M. Hubert.

J'ai chez moi actuellement le meilleur sculpteur de Rome, à qui ma famille a montré votre estampe : il a pensé comme pensent tous ceux qui l'ont vue. On l'a prié d'écrire ce qu'il fallait faire pour la corriger : je vous envoie sa décision (1).

Il court dans Paris une autre estampe, qu'on appelle mon *Déjeuner;* on dit que c'est encore une plaisanterie de M. Hubert. J'avoue que tout cela est assez désagréable. Un homme qui se tiendrait dans l'attitude qu'on me donne, et qui rirait comme on me fait rire, serait trop ridicule.

Vous m'auriez fait plaisir si vous aviez pu corriger l'ouvrage qui a révolté ici tout le monde; et s'il en était encore temps, ma famille vous aurait beaucoup d'obligation. Je n'en suis pas moins sensible à votre bonté, et je n'en estime pas moins vos talents. Je vous supplie de ne rien imputer à une fausse délicatesse de ma part. Je sens bien que vous m'avez fait beaucoup d'honneur; mais je vous prie de pardonner à mes parents et à mes amis, qui ont cru qu'on avait voulu me tourner en ridicule.

Je suis honteux de vous fatiguer de nos représentations. Soyez très-persuadé du respect et de l'attachement qu'aura toujours pour vous votre vieux confrère.

VOLTAIRE.

---

(1) Voici cette *décision*, que je trouve jointe à la lettre de Voltaire :

« Etant consulté sur cette estampe, je crois que, pour la corriger, il faudrait premierement : Mettre le portrait d'ensemble; — moins maniérer la tête; — venir la dessiner d'apres nature; — prendre un parti sur l'effet total; — enfin, rendre la chose plus pittoresque.

« Les défauts que je trouve : L'epaule trop haute; — M. de Voltaire n'a pas de dessus d'yeux; — le nez est trop long, et le front aussi; — la bouche n'est pas bien, parce qu'elle *cercle* trop.

REPONSE DE M. DENON.

Je viens de recevoir votre lettre du 24 janvier; je vous réitère mes excuses au sujet de votre portrait et de l'estampe de votre *Déjeuner*. Je me reproche bien sincèrement le chagrin que cela vous a causé, ainsi qu'à votre sensible famille. J'étais bien loin de penser, lorsque je fis ces dessins, qu'ils feraient autant de bruit. Je ne voulais que me retracer les moments que j'avais passés à Ferney, et rendre pour moi seul la scène au naturel, et telle que j'en avais joui : j'occupais même une place dans le groupe qui compose le tableau du déjeuner; mais, dès qu'il fut question de graver ce morceau, je me hâtai bien vite d'en exclure mon personnage. Soit par modestie, soit par amour-propre, je me trouvai ridicule en figurant auprès de vous, et ne voulus point jouer le nain où l'on montrait le géant. Je ne réfléchis pas, dans le moment, que tout ce qui tient à vous doit avoir de la célébrité; et je laissai graver sans réflexion ce que j'avais dessiné sans conséquence. Au reste, la plus grande partie de ceux qui se sont procuré cette estampe n'y ont vu que la représentation d'une scène de votre intérieur qui leur a paru intéressante. Je ne connais point les ouvrages de M. Hubert : je n'ai donc voulu imiter personne. Je ne sais quel acharnement on met à vous effrayer sur cette production : si vous la connaissiez, vous verriez que votre figure n'a que l'expression simple que donne une discussion vive et familière. C'est m'affliger réellement que de vous faire croire que j'aie pu penser à vous ridiculiser; c'est dénaturer dans votre esprit tous les sentiments que je vous ai voués, et dégrader mon caractère. Eh! monsieur, pourquoi voir toujours des ennemis? les triomphes ne servent-ils qu'à multiplier les craintes? qu'est-ce donc que la gloire si la terreur habite toujours avec elle?

Quant aux complaisantes observations de votre habile artiste romain, quoiqu'elles ne m'aient ni édifié ni convaincu, je veux lui montrer que je ne suis pas moins complaisant que lui; car je tiens si peu à ce que vous appelez mes talents, que je conviendrai de tout ce que vous voudrez qu'il contredise, et serai même plus que lui de l'avis qu'il faut que je retourne dessiner votre tête d'après nature. C'est un conseil que je me laisserai toujours donner bien volontiers, par le plaisir qu'il en résulterait pour moi de vous revoir et de travailler plus efficacement à vous convaincre de l'attachement et de la vénération avec laquelle je serai toute ma vie,

Mon respectable Camarade,

Votre très-humble et très-obéissant
serviteur

DENON

FRAGMENT

D'UN ÉCRIT DE M. DENON

SUR LA FORMATION ET LA COMPOSITION DE SON CABINET.

Voulant donner au public mon cabinet par des gravures lithographiques, j'ai pensé que, pour justifier cette présomptueuse entreprise, je devrais en faire l'histoire, et joindre une digression, qui puisse augmenter l'intérêt, aux détails sur la composition de l'ensemble. Et pour cela, il n'est peut-être pas inutile de retracer les hasards qui en ont amené la formation.

Né avec un goût décidé pour les arts, dès mon enfance, je leur ai voué un culte plutôt qu'une admiration. J'avais vu le jour dans une ville de province, qui n'offrait aucune espèce de ressource pour cultiver un talent. Un particulier qui avait rassemblé une cinquantaine de dessins me parut l'homme le plus libéral et le plus utile à l'Etat. Mon respect pour lui m'attira sa confiance et son intérêt : il me confia une tête dessinée par le Carrache; je crus qu'il me donnait une marque de confiance, telle, que ma reconnaissance ne pouvait avoir de bornes; et la sensation que j'éprouvai fut si vive, que, cinquante ans après, je ne pouvais voir de sang-froid la maison qu'il avait habitée.

Sorti de ma province, Paris, la jeunesse qui avait succédé à l'enfance, les idées d'ambition, les voyages apportèrent une distraction presque totale à mon goût dominant; une mission en Italie le réveilla. Naples ne me fournissant pas assez de matériaux en dessins et peintures, toutes mes recherches se portèrent sur l'antiquité. Un voyage dans la Calabre et dans la Sicile ralluma toute ma passion pour les arts, me fit reprendre des crayons, et entreprendre des fouilles dans la Terre de Labour et dans la Pouille. La découverte d'un vase grec, ou d'un vase quelconque d'une forme nouvelle, me paraissait un service signalé que je rendais au bon goût. Je revins en France, si chargé de poteries, que je ne savais où les placer. Au moment de retourner en Italie, pour l'Italie toute seule, je vendis au roi ma collection de vases (1). Dès-lors, je consacrai tous mes soins et le fruit de mes économies à faire des acquisitions d'objets

(1) Elle est passée à Sèvres et à la Bibliothèque.

d'arts. Je ne me proposai d'autre but que celui de satisfaire mon goût, d'autre plan d'économie que de n'acheter que de belles choses. J'ai toujours pensé que c'était l'acquisition des choses médiocres qui ruinait l'acquéreur.

J'arrivai à Venise. Le célèbre cabinet de Zanetti (1) était resté indivis; et, dans tous ses successeurs, il n'avait laissé aucun héritier de ses talents et de ses goûts. Je ne pouvais tout acheter à la fois; mais quarante dessins du Parmesan, soixante du Guerchin, me parurent un trésor. J'offris une somme déterminante de la moitié de tous ces objets : je fus regardé comme un fou; et dès-lors, tout ce qui restait à Venise de trésors partiels en ce genre me fut proposé et apporté. Je me sauvai de Venise pour ne pas épuiser plus que mes moyens.

Après un an d'absence, je revins à Venise, rapportant de nouveaux objets d'arts, très-précieux. Les héritiers de Zanetti me reprochèrent d'avoir défloré leur cabinet : pour leur prouver le contraire, je leur offris une telle somme du reste, qu'il me fut abandonné. Il avait été composé par l'homme le plus instruit, le plus soigneux et le plus véritablement amateur. Auteur d'un ouvrage très-recommandable sur l'histoire de l'école de Venise, et qu'il faut citer toutes les fois qu'il est question de cette école, il était tout à la fois graveur et banquier; ce qui le mettait dans le cas de faire acheter dans toute l'Europe tout ce qui était annoncé en vente de plus curieux, de garder ce qui lui convenait et de vendre le reste. C'est ainsi qu'il avait rassemblé, et que je me trouve posséder la collection la plus choisie des Marc-Antoine, des Rembrandt, des Lucas de Leyde, des Callot, etc.

Possesseur de grandes beautés, les curiosités, qui sont le luxe des arts et les richesses de leurs annales, vinrent ensuite. Guidé par mon instinct, ce que je ne possédais pas et qui me plaisait, me parut important. Des jalons posés me firent voir les lacunes; et je cherchai à les remplir, autant que mes moyens et les circonstances me le permettaient.

Quelques boîtes de laque dont la perfection du travail avait excité mon admiration, m'inspirèrent le désir de posséder quelques morceaux de la merveilleuse industrie des Chinois, de ce peuple patient et délicat. Je mis bientôt une différence, dans mon admiration, entre le Japon et la Chine; et aussitôt après, je me procurai des antiques de ce genre, apportés de ces deux pays par nos premiers jésuites missionnaires. Ce fut ainsi que je rassemblai des vases, des bronzes, des figures, des portraits, des dessins et des étoffes. Il en résulta que, la dispersion des cabinets de MM. de Chaulnes, Bertin et Saint-Foix ayant eu lieu, je me trouvai avoir la seule et la plus variée des collections de ce genre.

Quelques médailles que j'avais trouvées moi-même dans la Pouille et en Calabre, m'en firent acheter en Sicile. Je n'osai me proposer de faire une grande collection dans ce genre; mais bientôt j'en possédai une qui du moins pouvait indiquer en partie les diverses périodes de l'art numismatique. Paris et le temps ont rempli les lacunes; et il m'a été possible de rassembler, dans cet art, tous les monuments propres à en constater la naissance, croissance, décadence, renaissance et extension chez tous les peuples.

Le XV[e] siècle, non moins intéressant en numismatique qu'en toute autre partie des arts, me parut avoir été négligé par les dissertateurs et les compilateurs. Je voyais pourtant que

(1) Peu après, M. Denon fera connaître quel était ce Zanetti, amateur éclairé et écrivain estimé.

l'art de la gravure, à cette époque, se mêlait à celui de la peinture; que les productions de ces deux arts étaient exécutées par les mêmes artistes; qu'ils y avaient attaché tant d'importance, qu'après leurs noms sur leurs tableaux ils signaient *graveurs*, et sur leurs médailles *peintres* (1).

Cet art se répandit par toute l'Europe dans le XVI[e] siècle; mais il faut toujours en rendre graces aux Italiens qui vinrent à Paris sous François I[er], en Allemagne sous Charles V, et en Angleterre sous Marie; ils firent, en France surtout, une école qui dégénéra de style, mais se perfectionna par la finesse du travail (2).

Les vases doivent paraitre, à leur tour, dans l'histoire du goût chez les peuples. Un ustensile de première nécessité, non-seulement chez les nations policées, mais même parmi les sauvages, peut servir à indiquer la tendance de chacune d'elles vers le beau ou le gracieux; et en cela, il semble tenir à l'architecture et participer à ses différents genres comme à la perfection de ses principes. Une anse chez les Grecs était l'ouvrage d'un sculpteur, et sa belle exécution était récompensée par une espèce d'illustration : des pierres gravées en font foi; et des nations entières, telles que les Étrusques, ont poussé l'art de la fabrication des vases jusqu'à la perfection.

J'ai donc cru devoir réunir une suite des vases égyptiens, dont j'ai pris moi-même les dessins partout où j'en ai trouvé les formes dans les bas-reliefs; des vases étrusques et des vases grecs, dont il est bien difficile de faire la part relativement aux formes, et qu'on ne peut distinguer que lorsque les sujets, le style des peintures et les inscriptions ôtent toute espèce de doute à l'observateur.

Viennent ensuite les vases chinois et japonais, qui ont ou donné le goût aux autres nations, ou l'ont pris chez elles, en joignant quelques bizarreries de leur style à la perfection industrielle qui les caractérise.

La bizarrerie des vases indiens ne parait être qu'une corruption qui n'a point de caractère primitif.

J'ajouterai aux productions de ce genre quelques vases du Pérou, pour former opposition, contraste entre les produits des nations barbares et ceux des nations policées. Mais je renvoie à l'illustre et savant voyageur Humboldt, pour se faire une idée juste de l'état des arts chez un peuple nombreux, opulent, et privé, pendant nombre de siècles, de communication avec les nations éclairées. Quoique les époques de l'histoire de ces peuples soient absolument ignorées, les manuscrits hiéroglyphiques et les monuments, tout informes qu'ils sont, indiquent incontestablement une très-haute antiquité.

J'avais trouvé en Egypte, et j'en avais rapporté des *maiolica ;* et ce genre d'industrie, que nous croyions être des temps moyens, est dû, ainsi que tant d'autres découvertes dont se parent les siècles modernes, à des temps bien plus anciens. Plus les recherches dans l'antiquité se multiplient, plus l'ère moderne paraît perdre du génie qu'on lui supposait trop libéralement. Dans un voyage en Toscane, je joignis à mes poteries antiques des morceaux de *Lucca della Rubia*, le restaurateur de ce genre, ou, pour mieux dire, le nouvel inventeur de ce que

---

(1) *Vittore Pizani* , le restaurateur de la médaille en Italie, signait ses médailles *Pizanus Pictor.*

(2) On peut citer, à l'appui de cette opinion, en France, Warin sous Louis XIII. C'est le véritable graveur national.

l'on avait fait trente siècles auparavant. Cette couverte métallique était employée par cet artiste pour conserver les bas-reliefs en terre qui, par ce moyen, sont devenus plus impérissables que les bas-reliefs du plus beau marbre.

Cette découverte resta dans cette famille pendant plus d'un siècle, après lequel elle passa à une manufacture de poterie, à Faenza, au temps de Raphaël, qui fit exécuter, d'après ses dessins et ceux de Jules Romain, un service pour Charles-Quint. C'est de cette manufacture et du nom de la ville que le nom de faïence fut donné à toutes les terres vernissées qui s'en répandirent dans tout le reste de l'Europe. A ces dessins en camaïeu on ajouta quelques teintes couleur de chair; et bientôt l'émail, qui est arrivé depuis à une si haute perfection qu'il est devenu l'émule fortuné de la miniature en détrempe, en transmettra les délicatesses à la postérité par sa nature impérissable.

Cette admirable invention sortit d'Italie, et passa en Allemagne : par sa nature, elle appartenait à cette nation si soigneuse dans ses productions. En France, Bernard de Palissy imita, inventa et perfectionna la faïence d'Italie; et la superbe manufacture de Limoges fit, en émail perfectionné, tout ce qui avait été fait en faïence en Italie

Les Petitot, sous le règne de Louis XIV, nous conservèrent les portraits de tous les personnages illustres de ce beau siècle. On aurait cru que cet art était arrivé à sa perfection, si, de nos jours, Augustin ne nous avait montré des productions plus miraculeuses encore.

On trouve dans l'industrie sauvage des points intéressants; et dans leurs ouvrages du jour, un exemple, un aperçu de la naissance des arts chez les hommes. Ce sont des enfants de la nature, qui, chaque jour, en recommencent l'histoire. A peine ont-ils produit les choses de première nécessité, que l'orgueil ou la galanterie y ajoute le luxe de la pompe et de l'agrément. A leurs étoffes, qui ne sont pas encore tissues, ils joignent les agréments d'une broderie par l'application des plantes dont ils impriment les formes, sans jamais y mêler le mauvais goût qui tient à la corruption du luxe. Leurs corbeilles sont dans de jolies formes, et sont des merveilles d'invention dans les nœuds et les tissus. Leurs chapeaux sont formés de plumes les plus harmonieusement nuancées, et ils remplacent les métaux par leur art de nouer par des cordes tout ce qui a besoin d'être fermement attaché. Leur vaisselle a la pompe de l'opale par l'emploi de la nacre; et leurs calebasses, qui sont leur verroterie, sont ornées de gravures en forme arabesque, dont l'orfévre du meilleur goût se ferait un mérite. J'ai cru que cette branche d'industrie tenait de trop près aux arts pour ne pas l'ajouter à son histoire.

L'architecture, la partie de l'art la plus importante en ce qu'elle tient aux premières nécessités, et que l'orgueil des hommes y a ajouté toute la pompe du superflu, est bien sûrement la source où l'on pourrait puiser les documents les plus positifs sur la marche de l'esprit humain et les développements de son industrie. Ses principes sont appuyés sur des raisonnements que le besoin a dictés, et ses résultats sur des vérités mathématiques. Ce département des arts, si étendu qu'a lui seul il en ferait l'histoire, demanderait aussi, à lui seul, non-seulement l'étude de la vie entière, mais encore les voyages de toute une autre vie pour en suivre et vérifier les observations. Le projet en avait été conçu par un homme instruit, que l'esprit libéral et l'amour des arts avaient fait renoncer à des places de finance

lucratives et au séjour d'une patrie qu'il aimait; mais malheureusement cette entreprise généreuse fut commencée trop tard par M. Dagincourt, qui avait pris son courage pour des forces, et qui, cherchant dans l'obscurité des temps, crut pouvoir se faciliter l'exécution de ses grands projets en se fixant à Rome, comme le lieu qui pouvait lui fournir le plus de documents. Il fouilla les catacombes, les bibliothèques, consulta tous les monuments qu'elles possèdent, échappés à la dispersion des princes grecs et latins à Constantinople. Mais il crut pouvoir suppléer par un système à la marche de l'architecture, créa une architecture gothique pour remplir une lacune, au lieu d'aller chercher dans l'Orient et en Afrique l'influence du goûts arrasin mêlé à la dégradation du style romain dénaturé dans le mélange des religions grecques et romaines. Il aurait pu voir que les basiliques du quatrième siècle sont les moyennes proportionnelles entre les temples et les églises; que les troubles qui suivirent arrêtèrent la pratique des beaux-arts, appauvrirent les ressources consacrées aux édifices du culte; que les belles formes se chargèrent d'ornements pauvres et d'un mauvais travail; que l'architecture languit par sa pauvreté, et ne participa d'aucun genre jusqu'au moment où l'architecture sarrasine, au IX[e] siècle, vint mêler ses formes élégantes et sveltes à la lourdeur et à la dégradation de celles des Grecs et des Romains. Mais il fallait, pour prouver cela avec évidence, voyager dans le Nord et dans l'Asie, pour s'assurer que les Barbares, qui avaient fondu sur l'Europe, n'avaient aucune architecture; que les Lombards et autres, qui s'étaient le plus tôt formés au goût des vaincus, avaient pris leur magnificence avec leur littérature et leur religion (1).....

---

(1) Il n'est pas à croire que cet écrit se terminât ici; mais c'est tout ce que nous en avons trouvé.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE, PROGRÈS, DÉCADENCE

DES ARTS DU DESSIN.

SECTION Ire.

DES ARTS DU DESSIN, CHEZ LES PEUPLES SAUVAGES OU BARBARES

L'homme est le seul animal qui jouisse ou qui use de la faculté de rendre ses idées par la représentation des objets qui ont frappé son imagination, et dont il veut conserver le souvenir. On dirait qu'un instinct dominant, qu'un besoin naturel le porte à dessiner, à peindre.

Les autres animaux ne sont pas entièrement dépourvus d'organes dont ils pourraient se servir pour représenter certains objets qu'ils ont à redouter, ou les attraits de la femelle qui doit satisfaire en eux la plus impérieuse des passions. Et pourtant la colombe, par exemple, n'a jamais retracé de son bec, sur la terre humide, le vol du vautour poursuivant une proie; jamais le singe lui-même n'a saisi entre ses longs doigts quelque pierre aiguë pour représenter sur le sable les charmes de sa guenon.

L'homme, au contraire, ne se contente pas de représenter, avec autant de vérité qu'il lui est possible, les objets qui l'entourent, à l'aide de diverses substances; il applique aussi des *ornements* à tout ce qui est à son usage, et surtout à tout ce qui sort de ses mains, aux armes, aux meubles qu'il fabrique. Sans doute l'oiseau dessine son nid avec une symétrie, le castor bâtit sa retraite avec un soin, un art que l'homme lui-même admire, et qu'il ne pourrait surpasser, ni peut-être égaler. Mais ni l'oiseau ni le mammifère ne s'avisent de décorer leur asyle de rien de ce qui peut être étranger à leur sûreté, à leurs besoins ou à ceux de leurs petits; d'aucune figure, par exemple, de plantes, d'animaux.

Ce n'est donc qu'à l'homme que la nature a donné ce genre d'esprit ou de talent tout particulier, cet esprit d'imitation que nous appellerons *pittoresque*, et le goût des ornements, ou, pour mieux dire, de la *décoration*.

Aussi, même dans les contrées les plus sauvages, dans les îles de l'Australasie, par exemple, trouve-t-on des monuments des arts du dessin. Partout on dessina, on peignit, avant même que la société fût régulièrement organisée.

C'est dans les essais informes de l'art à son origine, que nous trouverons l'application des principes que nous venons de poser. Et c'est ce qui nous a déterminés à donner les deux planches suivantes, qui contiennent plusieurs monuments de l'art chez les peuples qui ne sont encore parvenus qu'au premier degré de la civilisation, ou, pour parler plus exactement, des productions de l'*art en son enfance*.

PLANCHE I.

FÉTICHES ET AUTRES PRODUCTIONS DE L'ART, CHEZ LES ANCIENS AMÉRICAINS ET CHEZ DES PEUPLES A PEINE CIVILISÉS

N° 1. — *FÉTICHE de pierre.*

Les Sauvages en Amérique, les Nègres en Afrique rendent, comme on sait, une espèce de culte à des pierres bizarrement taillées ou coloriées, à de petites idoles en bois ou en pierres grossièrement sculptées. La plupart de ces dieux fétiches sont des imitations des formes humaines; mais on en trouve aussi qui sont des imitations d'animaux réels ou imaginaires. Le fétiche, N° 1, est, comme on peut voir, une tête humaine : presque tous les autres monuments barbares figurés dans cette planche sont d'informes représentations de l'homme.

N°s 2 et 6. — *Deux figures en bois, de forme humaine; l'une mâle, l'autre femelle.*

La femme a une moitié du corps enveloppée d'une espèce de draperie retenue par une ceinture; ce qui n'empêche point de distinguer son sexe

N° 3. — *Autre figure d'un homme nu.*

Les longs cheveux de la figure sont formés des filaments de la racine d'où les Sauvages sont parvenus à la tirer.

N° 4. — *PROUE d'une Pirogue des Sauvages de la Nouvelle-Hollande.*

Le caractère de ce monument est différent des autres. Il est d'un style qui le rapproche de quelques divinités de l'Inde.

N°s 5, 7 et 8. — *FETICHES péruviens.*

Le Fétiche, N° 5, est en jade.

N° 9. — *IDOLE mexicaine, en basalte noir.*

La forme de cette idole est très-grossière. On trouve ordinairement dans le Mexique des monuments d'un travail moins barbare.

N° 10. — *BOITE en coco, fabriquée par les Sauvages, figurant une tête humaine qui porte une longue barbe et une longue chevelure.*

La barbe et la chevelure ont été formées par les filaments même de l'enveloppe du fruit dont est faite la boîte.

N° 11. — *BLOC DE GRANIT, de grandeur humaine, représentant un homme dont les membres sont bizarrement recourbés.*

C'est un monument gaulois trouvé à Langres. Si l'on pouvait prouver qu'il date du temps où furent élevés les Dolmen, les Pelven, tous ces monuments que nous appelons *celtiques*, et dont n'est dépourvue presque aucune contrée de l'Europe, il faudrait renoncer à l'opinion assez généralement admise, que les Celtes, dans les plus anciens temps, ignoraient l'art de sculpter la pierre. Mais rien n'indique en quel temps a été fabriquée cette informe figure. Il est à croire qu'elle n'est pas antérieure à l'époque où les Gaulois, subjugués par les Romains, s'essayaient à imiter les arts de leurs vainqueurs. Elle serait alors de très-peu antérieure, si même elle l'était, aux bas-reliefs de sculpture gauloise, trouvés dans les fondations de la cathédrale de Paris, et qui ornaient un autel élevé par les bateliers de la Seine (ou plutôt par des négociants parisiens) à des dieux romains et gaulois.

On verra, par une note de M. Denon, qui a été trouvée dans ses papiers, et que nous joignons ici, qu'il ne répugnait pas à croire que cet informe monument fût vraiment celtique. Nous ne saurions partager cette opinion; mais nous n'avons pas cru devoir supprimer les raisonnements par lesquels il cherche à l'appuyer.

NOTE DE M. DENON, SUR LE BLOC DE GRANIT, N° 11

« Ce monument dont l'origine se perd dans la nuit des temps, ou qui doit tout au moins appartenir à la barbarie des siecles les plus reculés de l'histoire de notre Gaule, a été trouvé a Langres où, tout fruste qu'il est, il a été conservé par une espece de miracle. En effet, ses formes hideuses devaient le faire proscrire à ces époques d'ignorance où il ne pouvait exciter les recherches d'une curiosité avide d'instruction, où l'on ne devait y remarquer ni les particularités du caractere de son style et de sa pose, ni la nature de la matière dont il est formé. Disons, dès-à-présent, que cette matière est une espèce de granit composant la chaîne de rochers qui traverse la basse Bourgogne, et se prolonge jusqu'à la frontiere de la Champagne.

« Langres s'est vantée de tout temps d'une origine anti-diluvienne. Ses historiens, tels que Denis Gauterot, ont fait remonter sa fondation jusqu'a un certain Lingot, sixieme roi des Celtes, 2160 ans avant notre ere, fils de Noe à la neuvieme génération. Dans la suite de cette histoire, on voit que Langres a eu ses temples druidiques, ses colonies romaines, ses migrations barbares, ses fées, ses revenants, ses grottes diaboliques, ses chandelles miraculeuses, enfin tout son *bon vieux temps.* Elle eut aussi ses trouverres; et ceux-ci n'ont pas toujours manqué de talent Si son histoire est nébuleuse, ses fabliaux sont naïfs, et ne pechent point par l'obscurité

« Ce qu'il y a de positif, c'est que, située sur un plateau élevé d'où découlent de leur source les trois rivieres qui arrosent le pays, Langres a dû vraisemblablement a cette position, d'être choisie, de préférence à tout autre lieu, pour le rassemblement des peuplades qui, les premières dans le pays, songerent à vivre en société. Elle a

pour archives effectives, des antiquités de toute espèce que l'on découvre toutes les fois que l'on fouille son territoire, et qui attestent alternativement ses titres celtiques, romains, gothiques.

« Ce monument-ci est d'autant plus précieux, qu'il est fait de matière indigène, qu'il se rattache aux monuments celtiques, à ces pierres percées situées en Bourgogne, à quelques lieues de Langres, et, par analogie, à ceux de Bretagne, à la statue de Gournoux, par exemple, à tous ces surprenants monuments que les travaux de la Société des antiquaires de France n'ont point encore assez illustrés.

« Par tous ces rapprochements, notre statue, tout informe qu'elle puisse paraître, devient de la plus haute curiosité, et par sa rareté, et par son isolement. Elle pourrait avoir des compagnes en Ecosse, où il existe des temples de Druides; mais jusqu'ici nous n'avons pas appris qu'on en ait découvert de semblables. Sa seule compagne connue est celle de Gournoux, appelée vulgairement dans le pays *la Pucelle*, mais qui a quelque chose du style égyptien. La nôtre est plus barbare, et, par sa pose, semblerait annoncer l'intention d'exprimer la stabilité de la divinité. Sa matière, composée de parties tendres et de parties réfractaires, était, par conséquent, d'une grande difficulté de travail, et l'on ne peut guère concevoir que des *Celtes* qui, à ce qu'on nous assure, ignoraient l'usage ordinaire du fer, puisque leurs haches et leurs armes étaient de pierres dures et aigues, il est, dis-je, inconcevable qu'ils soient parvenus à tirer un pareil monument d'un bloc de substance si réfractaire. Mais ceci explique en même temps comment il a résisté à l'action de tant de siècles écoulés, et comment il a survécu à tant d'autres monuments du même genre qui, s'ils étaient faits de pierre calcaire, n'ont pu avoir une si longue existence. Celui-ci, exposé à l'air et à l'intempérie du climat, a perdu son épiderme; ce qui fait qu'on ne peut juger du fini qu'il a pu avoir dans l'origine.

« Les traces de deux trous faits parallelement dans les cuisses de la figure, attestent qu'elle a été scellée contre un massif quelconque, opinion qui est confirmée par la négligence de l'expression des parties du dos.

« Ce monument, que j'ai acheté à la vente du cabinet de M. de Choiseul-Gouffier, avait toujours excité ma curiosité, quoique je n'eusse pu me procurer de renseignements sur la maniere dont il avait été découvert, ni s'il tenait à d'autres fragments qui eussent avec lui de l'analogie. »

N°s 12, 13, 14. — *IDOLES du Pérou ou de quelques autres contrées de l'Amérique.*

Le N° 12 est, ainsi que la figure N° 5, en jade, matière extrêmement dure, comme on sait. Il est extraordinaire que des Sauvages aient pu, sans les instruments nécessaires, tailler, de manière à lui donner une figure quelconque, une substance si réfractaire.

Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE II.

USTENSILES ET MEUBLES DES SAUVAGES

On trouve, dans presque tous les cabinets des curieux, des objets analogues à ceux qui sont représentés sur cette planche. Il serait superflu d'en donner une explication détaillée. Nous croyons devoir nous borner à faire remarquer combien sont symétriques, réguliers, les ornements tracés sur les paniers, éventails, etc. (1). Voici la dénomination seulement de ces meubles et ustensiles.

N° 1. — *Un BANC oblong, en bois, porté sur trois pieds.*

N°s 2, 3 et 2 *bis.* — *Trois BOITES formées par des fruits* (des espèces de coloquintes), *couvertes d'ornements gravés sur leur écorce.*

Elles contenaient de la poudre à tatouer.

N°s 4, 10, 15. — *BASSINS, en bois, reposant sur des pieds.*

Taillés dans la même pièce de bois, les deux bassins, N° 4, sont joints ensemble; et au milieu de la partie qui les unit, une corde passée dans un trou servait à les suspendre et à les transporter avec facilité.

N°s 5, 6, 9. — *PEIGNES de diverses espèces.*

Le N° 6 paraît être un instrument destiné au tatouage.

N° 7. — *Une CEINTURE.*

Cette ceinture dont les dessins sont d'un goût qui n'a rien de barbare, est terminée des deux côtés par des espèces de franges, restes des fibres de plantes, qui forment une partie du tissu.

N°s 11, 14, 16. — *CUILLÈRES dont une, N° 11, est en coco.*

C'est par erreur que la cuillère N° 14 a été placée parmi les ustensiles de Sauvages : elle est en faïence brune, et d'un travail chinois.

N° 13. — *GARDE-VUE des Sauvages.*

Il est formé de membranes d'animaux, et monté en jonc.

---

(1) Voyez, au reste, ce que M. Denon dit de l'industrie des Sauvages, dans le *Fragment* que nous avons inséré parmi les *pièces* qui, dans ce premier tome, précèdent l'explication des planches. C'est à la page 24 que l'on trouvera quelques observations relatives à cette industrie.

Nos 8, 18, 19, 22. — *CALEBASSES. — PANIERS en jonc.*

Le panier en jonc, N° 22, est orné de broderies de même matière. C'est un ouvrage de la Nouvelle-Zélande. — Le N° 8 est en cuir très-dur, et probablement destiné à contenir des liquides

N° 21. — *Un CHAPEAU en feuilles de palmier.*

N° 20. — *Un double EVENTAIL en feuilles de palmier.*

Cet éventail est fabriqué avec beaucoup d'adresse et d'intelligence.

N° 17. — *Une grande FLUTE en roseau, percée de cinq trous, et sur laquelle sont gravées de petites figures humaines.*

Ces figures sont représentées plus en grand, au N° 12.

1 2 3 2 bis 4

5 6 7 8 9

Capdebos del.

SECTION II.

DES ARTS CHEZ LES EGYPTIENS

Le style égyptien est si bien connu, surtout depuis la publication du grand ouvrage qui a été l'unique, mais précieux résultat de l'expédition des Français dans l'antique empire des Pharaons, qu'il serait presque superflu d'en exposer ici le véritable caractère. Il n'est pas d'homme, pour peu qu'il ait d'instruction et de goût, qui n'ait admiré la masse imposante des Pyramides et l'élégance des obélisques; personne qui n'éprouve un sentiment de respect autant que de surprise, à l'aspect de ces palais, de ces vastes temples de la haute Égypte, décorés d'une multitude innombrable de statues colossales, tout couverts d'hiéroglyphes sculptés ou gravés avec un soin, une pureté presque inimitables.

Après tant de représentations de tous ces monuments, rendus avec la plus grande exactitude dans l'ouvrage que nous venons de citer et dans quelques autres qui ont paru plus récemment encore, M. Denon n'a pas cru devoir augmenter la collection des planches qu'il se proposait de publier, par des planches d'architecture égyptienne. D'ailleurs, il avait déja suffisamment prouvé, par celles qui forment l'atlas de son *Voyage en Égypte*, que personne ne connaissait mieux que lui cette architecture, et ne savait mieux l'apprécier.

Il s'est borné, en conséquence, à renfermer dans trois ou quatre planches ce que son cabinet renfermait de plus digne d'observation, en monuments égyptiens d'une proportion ou moyenne ou très-petite.

Un autre motif nous détermine, à notre tour, à ne pas nous arrêter long-temps sur les arts de l'Egypte. Les notions que nous pourrions en donner seraient infailliblement inexactes, erronées en plusieurs points. En effet, depuis que l'attention des érudits s'est fixée sur ce peuple si ancien, qui nous a laissé tant de témoignages d'une civilisation déja très-avancée à des époques où, suivant la chronologie vulgaire, le monde aurait à peine compté quelques siècles d'existence; depuis que, pour seconder les louables efforts, les recherches et les travaux de ces savants, le gouvernement a sacrifié des sommes considérables pour acquérir et accumuler, dans un musée spécial, les productions des arts, dans tous les genres, d'un peuple si extraordinaire, et jusqu'ici bien mal connu; depuis surtout que sa mystérieuse écriture a cessé d'être pour toujours inintelligible, grace aux heureux travaux et à la sagacité d'un savant Français (M. Champollion), nous voyons tous les jours s'accroître nos connaissances sur la religion, la politique, les mœurs et les arts des anciens Egyptiens. Il y aurait donc de la témérité à émettre aujourd'hui des opinions que demain quelques nouvelles découvertes pourraient contredire. Ce serait vouloir bien sciemment augmenter le nombre déja si grand de tous ces ouvrages sur l'Egypte, devenus désormais inutiles, dont les auteurs, à l'exemple du père Kirker, ont si laborieusement expliqué ce qu'alors il leur était absolument impossible de comprendre. Ils erraient dans les ténèbres, et ils ont osé nous présenter comme des êtres réels, les fantômes de leur imagination. Que d'in-folio vont être condamnés à un éternel oubli!

Ce n'est que depuis quelques années seulement, et presque par hasard, qu'on est entré dans la vraie route qui doit nous conduire dans le plus secret sanctuaire des mystères égyptiens : et déja de combien d'importantes découvertes n'a-t-on pas à se féliciter ; et, ce qui n'est peut-être pas d'un moindre avantage, de combien d'erreurs, de préjugés, n'a-t-on pas débarrassé la science !

On comprend aujourd'hui ce que voulaient dire quelques auteurs grecs, en parlant des trois espèces d'écritures en usage dans l'Egypte : nous avons de nombreux monuments de ces écritures, et deux d'entre elles, au moins, ne sont plus, pour nous, absolument illisibles.

L'écriture *hiéroglyphique* ou sacrée, celle qui couvre les temples, les monuments les plus remarquables de l'antique Egypte, n'est pas, comme on l'avait cru, entièrement composée de signes *figuratifs*, représentatifs des objets. Pour peu qu'on y eût réfléchi, on eût dû sentir qu'une écriture de cette espece, si elle pouvait exister, serait extrêmement défectueuse ; ce serait une suite de tableaux qui ne pourraient guere être expliqués que par leur auteur même. Aussi, est-il bien prouvé que des signes intermédiaires qui représentent des sons, des lettres, des mots de la langue parlée, lient entre eux ces signes figuratifs, et produisent une pensée.

L'écriture *hiératique*, celle qu'on trouve le plus ordinairement sur les rouleaux de papyrus renfermés dans les momies, n'est qu'une abréviation, une *tachygraphie* de l'écriture hiéroglyphique ou monumentale. Ce sont ces deux espèces d'écritures que l'on commence, de nos jours, à pouvoir déchiffrer.

L'écriture *démotique* ou *épistolographique*, celle dont on se servait dans les relations sociales et dans les affaires de la vie, était formée d'après un tout autre système. Il paraît que, comme nos écritures modernes, elle était purement *phonétique* ou plutôt *phonographique ;* c'est-à-dire que, par des signes de convention, elle peignait les articulations, les lettres des mots dont se compose la langue parlée. Cette écriture sera, sans aucun doute, la plus difficile à interpréter ; mais quelques découvertes donnent déja l'espoir d'en pénétrer le mystère.

On a fait une observation qui tend à déprécier les découvertes récentes que l'on a faites dans l'interprétation des hiéroglyphes. Quelles lumières nous ont-elles apportées ? a-t-on dit. Les inscriptions, les légendes qu'on prétend avoir traduites de cette langue inconnue jusqu'à nous, ne contiennent que des hommages à de bizarres divinités, des formules adulatrices adressées à des souverains, lesquelles ressemblent presque à des actes d'adoration. Que nous apprend tout cela ? sinon que la nation égyptienne était la plus superstitieuse comme la plus servile des nations ; et c'est ce dont on ne doutait guère, depuis des siècles

Mais d'abord, pourquoi désespérer que nous trouvions, dans les légendes hiéroglyphiques qu'on interprétera dans la suite, autre chose que ces formules d'adoration et de respect ? N'a-t-on pas déja découvert et traduit plusieurs inscriptions qui contiennent des actes authentiques, des traités même, peu importants, il est vrai, par leur objet, mais qui font présager qu'on en trouvera aussi qui offriront un plus grand intérêt ?

Ensuite, ces formules d'adoration et de respect qui n'inspirent que du dégoût à quiconque ne fait pas de la science des antiquités une étude sérieuse, approfondie, sont pour l'érudit une source abondante d'instruction. Elles apprennent les noms, les attributions d'une foule

de divinités dont on voit ensuite les figures sur les monuments; et l'on peut alors plus aisément expliquer les emblèmes dont elles sont ou surchargées ou entourées. Déja l'on a pénétré fort avant dans la mythologie égyptienne; bientôt on pourra la comparer à celle des anciens Grecs et des Etrusques, et peut-être indiquer les dieux, les cultes que toutes ces nations ont empruntés les unes des autres.

C'est encore par le déchiffrement des noms des divers souverains de l'Égypte, tracés en caractères hiéroglyphiques sur divers monuments, qu'on est parvenu à déterminer la date, l'âge de ces monuments. Si, d'un côté, les zodiaques d'Esné et de Dendera ne peuvent plus rester en possession de cette haute antiquité qu'on leur avait si gratuitement concédée; s'il faut nécessairement en fixer l'exécution au temps où l'Egypte était soumise à la domination des Romains; d'un autre côté, des noms de Pharaons, très-clairement lus dans d'autres légendes hiéroglyphiques, par M. Champollion, ont fait remonter l'époque de la construction d'un plus grand nombre encore de monuments, que l'on ne croyait pas si anciens, jusqu'au 19me siècle avant notre ère, c'est-à-dire, jusqu'au temps de la 18me dynastie égyptienne (1). N'est-il donc et ne sera-t-il d'aucun avantage pour l'histoire des arts et même pour l'histoire politique, de pouvoir classer ainsi, d'une manière incontestable, dans un ordre chronologique, tous les monuments si nombreux qui couvrent le sol de l'Égypte, ou qui sont enfouis dans les entrailles de ses montagnes?

Applaudissons donc aux travaux entrepris pour parvenir à une connaissance exacte de cette terre antique : sachons en attendre les résultats, avant d'embrasser une opinion, de présenter des systèmes.

---

(1) Voyez le savant ouvrage de M. Champollion le jeune, intitulé : *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens.* — Paris, 1824.

PLANCHE III.

MOMIE EGYPTIENNE

Dans cette planche on voit, N° 1, une momie, telle qu'elle fut tirée de la boite où elle était renfermée.

Au N° 2, elle a perdu sa première enveloppe.

Le N° 3 la présente vue par derrière.

Au N° 4, elle est encore entourée de bandes; mais on distingue tous ses membres et l'attitude que les embaumeurs lui avaient donnée.

Aux N°s 5 et 6, elle est entièrement dépouillée.

Le corps embaumé était celui d'une jeune fille.

Nous pensons qu'on ne lira point sans intérêt le procès-verbal du développement et de l'ouverture de cette momie, tel qu'il a été rédigé par M. Denon, qui procéda à l'opération avec un soin tout particulier.

PROCÈS-VERBAL DE L'OUVERTURE D'UNE MOMIE

APPORTÉE D'ÉGYPTE, EN 1802, PAR LE GÉNÉRAL SEBASTIANI,

ET DONNÉE À L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE;

ACQUISE ENSUITE PAR M. DENON, À LA VENTE DE L'IMPÉRATRICE

Avant de procéder au démaillottement de cette momie, on en a fait un dessin dans l'état où elle a été rapportée d'Égypte (1).

La taille, qui est de 4 pieds 8 pouces, annonce une momie de femme; la pose qu'on aperçoit sous l'enveloppe des langes vient à l'appui de cette opinion : ses bras sont placés comme ceux de la Vénus pudique. A l'exception de quelques déchirures sur les enveloppes extérieures, et d'une petite fouille sous le menton, faite par les Arabes, qui soupçonnent toujours un trésor caché sous la forme humaine, enfin de quelques petits trous à l'extrémité des pieds, cette momie est dans un état parfait de conservation.

La première observation, à laquelle elle peut donner lieu, a rapport à cet état de conservation, qui est tel que celui des corps égyptiens sortis de la bière, c'est-à-dire revêtus des enveloppes peintes que l'on plaçait en dernier par-dessus toutes les autres.

La première enveloppe que l'on aperçoit, et qui, on le répète, était la dernière posée, est d'une toile très-fine, qui paraît avoir été imbue d'un baume liquide et colorant. Cette enveloppe en recouvre une autre d'une toile beaucoup plus grosse, enduite d'une liqueur visqueuse, espèce de goudron aromatique propre à intercepter toute espèce de contact avec l'air extérieur. Cet enduit semble avoir été appliqué avec un pinceau apres l'opération de l'embaumement et de l'emmaillottement. A l'appui de cette supposition, on peut ajouter cette remarque, que les bandelettes, qui se trouvent immédiatement sous cette avant-derniere enveloppe, ne portent plus que la teinte colorée

---

(1) Voyez le N° 1 de notre planche.

d'un baume tres-fluide. Les bandelettes ont environ 18 lignes de largeur. Malgré notre désir de chercher le bout de la bandelette de la dernière enveloppe, la couche visqueuse dont elle est empreinte nous a empêché de le découvrir. Cependant, a en juger par la superposition des bandelettes, on peut conjecturer que l'emmaillottement commençait par la partie supérieure et se terminait par les pieds, en développant les bandelettes de droite à gauche.

Comme on l'avait prévu précédemment, l'extrémité des bandelettes se termine vers les pieds. C'est par ce côté qu'on a commencé le déroulement de ces bandelettes. La premiere qu'on a trouvée a 7 pieds de longueur sur 18 lignes de largeur, la deuxieme est de 7 pieds 6 pouces, la troisieme, de 19 pieds 5 pouces. Ces bandes, semblables à celles dont se servent les chirurgiens, sont déchirées en long et n'ont aucunes traces de lisière. À mesure que s'enlève la premiere enveloppe, la toile cesse d'être adhérente au baume et s'enlève avec facilité. Lorsque les deux bandes se réunissent l'une à l'autre, elles sont croisées.

De chaque côté extérieur des chevilles, à la hauteur des genoux, à celle des hanches, ont voit deux petits trous qui proviennent de ce qu'on a enfoncé la toile sans l'avoir percée. Dans l'un de ces petits trous, on a trouvé quelques morceaux d'une cheville en bois ; il est donc vraisemblable que ce sont la les empreintes des fiches de bois destinées a fixer la momie dans sa bière.

Vers le milieu du corps, le sens des bandelettes change de direction : elles se déroulent de gauche à droite ; leur largeur n'est plus que d'un pouce. Vers la partie de l'estomac, au contraire, elles sont de 4 pouces de large.

Ici change le système d'enveloppe; un second dessin (1) de la momie en donne l'idée. Cette troisieme enveloppe se compose de bandes de toile de 4 pouces de largeur, et du même grain que la toile de la seconde enveloppe. Un morceau passe devant le visage et descend sur la poitrine ; du côté droit, un autre enveloppe la tête en forme de béguin, repasse sous le menton et va se terminer sur l'épaule gauche. Un troisième morceau formant une espèce de fichu, part du ventre, passe sur l'épaule droite, derriere le col, descend presque jusqu'au coude, enveloppe les deux bras à cette hauteur et finit par derrière ; au bas de ces enveloppes près de l'attache des chevilles est un ligament en toile qui réunit les deux jambes.

Les bandes longitudinales passent de l'extrémité des pieds par-dessus la tête, et reviennent sous les pieds, auxquels elles sont fixées au moyen d'une ouverture pratiquée dans la largeur de la toile. La bande transversale dont il est parlé plus haut se croise alternativement avec les bandes longitudinales pour leur servir de ligament.

A la hauteur de la poitrine, du côté du cœur, quelques bandelettes paraissent tachées de sang qui a conservé toute sa couleur.

Apres les trois premières enveloppes, on en trouve une quatrieme composée de morceaux de toiles plus larges. Entre les jambes, les cuisses, et dans tous les intervalles, comme dans toutes les parties creuses, on trouve des tampons de toile destinés à soutenir et à maintenir les membres; la plupart sont imprégnés d'un sel blanchâtre, ayant une saveur acide, et ressemblant au salpêtre par la forme et la transparence des aiguilles.

Sous la quatrieme enveloppe, les bandelettes superposées en grand nombre les unes sur les autres ont été tellement imprégnées d'un baume résineux, qu'elles ne forment plus qu'un seul corps, et que leur déroulement devient impossible: elles s'enlèvent par petits morceaux et sont presque friables sous les doigts.

C'est par la tête que l'on a commencé à enlever les nombreuses couches de bandelettes, dont l'épaisseur était au moins de 18 lignes. Quand on est parvenu à l'oreille droite, on en a trouvé la partie supérieure détachée de la tête. Entre la toile et la peau qui recouvre le crâne est une poussière blanche sans aucune saveur.

Les cils de l'œil gauche étaient intacts; mais ils sont restés apres la toile qui enveloppait l'œil. Il est à remarquer qu'à mesure que l'on approchait du corps, l'odeur devenait plus forte; et il s'en est exhalé un acide qui attaquait les paupières et le bord des lèvres des spectateurs.

On n'aperçoit de traces de cheveux qu'à la naissance des tempes. Le reste était probablement rasé : les sourcils et les paupières sont conservés.

Outre les bandelettes qui se déroulent à l'entour du corps, chaque membre est enveloppé séparément par d'autres bandelettes : c'est après cette opération que les membres ont été replaces dans la position où ils se trouvent encore.

Avant d'arriver à la peau du corps, on trouve une grande toile, espèce de linceul, qui servait de première enveloppe.

Sous les bandes transversales qui couvraient les cuisses et les jambes, on a trouvé de grandes bandes longitudinales qui, sans doute, avaient servi à étancher le sang dans les premières opérations. Cette opinion est fondée sur la couleur de sang que conservent ces bandes, et qui n'a pu être donnée par l'embaumement, puisque ni les

---

(1) Voyez le N° 2 de la planche

bandes transversales qui couvraient les bandes longitudinales, ni les bandes transversales qui étaient au-dessous, ne participaient en aucune manière de cette teinte et de ces taches sanguinolentes.

Une observation à faire sur la totalité de l'opération, c'est que toute la partie inférieure du corps de la momie était moins empreinte d'aromates et de gomme que la partie supérieure, et que les bandelettes pouvaient beaucoup plus facilement être enlevées.

La quantité de sang, dont les bandelettes inférieures sont empreintes, ne porterait-elle pas à croire que les personnes chargées de l'embaumement s'attachaient scrupuleusement à ne pas perdre une seule goutte de sang, une seule parcelle de l'individu soumis à l'embaumement?

Parmi les tampons dont on garnissait tous les vides, il est à remarquer que quelques-uns sont destinés à conserver les bonnes formes; tels sont des rouleaux sous la plante des pieds pour maintenir la cambrure, et d'autres à la rotule pour en exagérer le contour

Ces bandelettes ensanglantées ne seraient-elles pas la suite du soin scrupuleux que l'on avait de joindre à la momie tout ce qui avait appartenu à l'existence de l'individu?

Une remarque curieuse aussi, c'est le soin qu'on mettait à multiplier ces tampons et ces bandelettes dans toutes les portions charnues, partout où l'on avait à remplacer la déformation occasionée par le dessèchement de ces parties

Un tampon de toile était placé entre les narines, et enfoncé pour empêcher sans doute que l'injection du cerveau ne retombât.

A mesure que nous avons approché de la peau, vers la partie de l'estomac et de l'abdomen, nous avons reconnu ce que la pudicité de la pose des bras nous avait fait présumer : ajoutons que la beauté et la régularité des dents, la pureté et l'élégance des attaches des poignets, ainsi que des chevilles, nous ont fait conjecturer que le personnage appartenait à une classe distinguée. En effet, rien dans sa personne n'indique la fatigue : les ongles sont d'une très-belle forme, et taillés avec le plus grand soin, semblables enfin à ceux de nos femmes les plus recherchées. A l'égard des dents, on pourrait presque assurer, vu leur égalité, que le travail de l'art était venu au secours des dons de la nature.

Quelques poils conservés prouvent que cette momie avait atteint l'âge de puberté. La gorge vient à l'appui de cette opinion, puisque le bouton en était formé et que des plis attestent que les seins avaient eu de la protubérance Ces plis, qui sembleraient indiquer aussi la décroissance des appas, s'expliquent par la délicatesse de la peau et l'absence des muscles de cette partie glanduleuse et spongieuse.

Nous avons trouvé une incision faite à la partie gauche depuis l'extrémité des fausses côtes, passant par devant l'os du bassin et se prolongeant jusqu'à la moitié de cette partie; c'était, sans aucun doute, par cette incision qu'on tirait les entrailles, et suivant toute apparence, les poumons, le foie et le cœur. Nous avons pu remarquer que l'on avait introduit quelques bandelettes après avoir replacé dans le corps les parties embaumées. La peau du ventre est bouillonnée, flasque et moitié vide; ces effets ont dû être produits par l'affaissement des parties qu'on avait retirées de l'intérieur (1).

La tête entièrement découverte, on a pu juger que les os en sont beaux, le crâne régulier, la pommette de la joue très-relevée, la projection du nez droite, profilant dans le style grec, jusqu'au manquement de l'os. Le cartilage était rabattu par deux raisons, la première, parce qu'il ne pouvait présenter la même résistance; la seconde, parce que son intérieur avait été fracassé pour que l'on pût procéder à l'extraction de la cervelle. Un autre morceau de crâne que je possède m'a fait voir que l'opération se faisait de la manière suivante : lorsque la momie était couchée, on prenait la cervelle qui avait été bien embaumée, et on l'injectait dans le cerveau par la narine, en sorte qu'elle retombait dans la partie postérieure du crâne. Une autre tête de momie m'a confirmé que c'était par la narine que l'on procédait à l'injection; l'ouverture excessive de cette partie indiquait suffisamment l'opération à laquelle elle avait servi. Celle dont il est question ici est rompue à la partie de l'os criblé. En introduisant une plume par l'ouverture, on peut suivre le trou et descendre jusqu'à la partie postérieure du crâne, où est déposée la cervelle transformée en une espece de bitume.

La tête était rasée et non chauve, puisqu'on aperçoit encore la plante des cheveux; on y découvre aussi quelques petits cheveux blonds, ou qui le sont devenus peut-être par le temps, ou plus probablement par l'opération de l'embaumement, mais qui du moins ne paraissent pas avoir jamais été noirs.

---

(1) Toutes les parties qui présentent des vides ont offert beaucoup moins de resistance au depouillement des bandelettes; mais toutes celles qui etaient saill[illegible]es et sur lesquelles le corps posait en partie, où se rassemblait par conséquent le plus de portions onctueuses de l'embaumement, étaient devenues un corps solide dont il était impossible de separer les couches. Dans toutes ces parties il a fallu employer le ciseau; comme dans la sculpture, lorsque l'on decouvre une figure moulee à creux perdu, on enlève et on détruit le moule par petites portions. C'est toujours la petite couche blanchâtre de cristaux nitreux qui nous a avertis du moment où finissaient les enveloppes [illegible] la peau. On peut inferer de ces observations que le corps était place dans la bière aussitôt l'opération faite, pendant que la matière embaumante [illegible] molle et liquide, et que sa fluidité pouvait s'infiltrer dans les parties les plus basses Aussi a-t-on pu observer, à l'enlevement de ces parties, que l'odeur y est beaucoup plus forte, et que les muscles y ont moins de roideur que dans les autres

Dans l'autre tête que je possè[illegible], les cheveux sont blonds, très-abondants, quoique n'ayant pas plus d'un pouce de longueur. J'ai encore en ma possession la peau d'un autre crâne, que j'ai trouvé moi même en Egypte, et qui est couverte de cheveux également blonds : ils ont environ 8 lignes de longueur, et sont bien évidemment lisses, puisqu'ils existent dans leur intégrité.

Les tempes de la momie sont fort larges, les oreilles très-éloignées des yeux, elles sont en outre relevées par-dessus, ce qui tient à l'espèce autant qu'à l'usage de la coiffure que nous connaissons : l'espèce de bandeau qui en prenait le contour, leur imprimait cette forme.

La partie depuis le nez jusqu'à la bouche paraît, au premier coup d'œil, très-alongée ; mais en examinant avec attention, on s'aperçoit que cet alongement n'est produit que par la mobilité de la lèvre supérieure qui s'abaisse sur les dents, et par la retraite des cartilages du nez, refoulés sans doute par les tampons qu'on mettait, afin d'empêcher que la liqueur balsamique de la cervelle ne retombât par les narines pendant qu'on procédait à l'opération. La bouche semble grande aussi ; mais cette apparence n'est produite que par le prolongement de la peau des joues qui, n'étant plus soutenue, forme [illegible] un pli une espèce de continuation des lèvres. Un examen plus exact fait reconnaître que l'ouverture de la bouche était d'une proportion aussi élégante que gracieuse. La lèvre supérieure paraît élevée, parce qu'elle était refoulée intérieurement sur les dents ; la lèvre de dessous conservée entr'ouverte avec son rebord, découvre les dents du bas qui sont d'une beauté remarquable et d'une conservation parfaite, ce qui annonce la jeunesse de l'individu. La lèvre est bien bordée, la partie de dessous d'un beau contour, les fossettes du menton bien prononcées, et le menton d'une protubérance élégante.

Les paupières annoncent aussi la jeunesse, puisqu'en s'approchant de la tempe elles ne laissent aucunes traces de rides, premier indice du progrès des années dans les pays où la lumière est très-vive. L'os frontal n'est pas aussi élevé que dans les squelettes grecs ou romains, que j'ai été à même d'observer, ce qui pourrait faire croire que les yeux étaient plus fendus que bien enchâssés, et pouvaient être un peu à fleur de tête. On ne peut pas au reste juger du globe de l'œil, puisqu'il est absolument défiguré par des tampons de toile que nous y avons trouvés, et qui étaient destinés à remplacer le crystallin desséché par suite de l'opération antérieure à l'apposition des bandelettes ; et aussi puisque la cavité en était remplie par un tampon isolé, placé en ouvrant les deux paupières.

La proportion de l'oreille n'est ni trop grande ni trop petite : toutes les parties cartilagineuses qui ont résisté à l'opération indiquent une très-jolie forme ; le seul bout charnu du bas a cédé aux enveloppes.

Quand la tête a été entièrement découverte, j'ai pu mesurer sa proportion relative avec le reste du corps, et j'ai trouvé que la figure entière était de sept têtes, proportion adoptée pour l'élégance des figures (1).

Dans l'opération du développement on ne saurait trop prendre d'attention pour bien observer où finit la toile et où commence l'épiderme, rien de plus trompeur que la peau ainsi desséchée, attendu que rien ne ressemble tant à la trame de la toile que le tissu cellulaire. Ce n'est qu'après le plus scrupuleux examen que nous avons pu discerner les violations antiques faites à l'individu avant l'embaumement ; parce que les tampons que l'on y faisait succéder étaient devenus tellement durs et colorés, qu'ils ne semblaient faire qu'un avec les muscles. Nous avons découvert, avec quelque peine aussi, que les parties secrètes de la génération avaient été évidées ; pour procéder à l'embaumement des entrailles on avait retiré la matrice et la vessie, et on les avait remplacées par un tampon excessivement imbu de baume. Lorsque le tampon a été ôté, nous avons vu les entrailles contenues dans un petit sac de toile.

Nous avons remarqué dans les cuisses des scarifications longitudinales, destinées sans doute à laisser échapper les parties grasses des gros muscles des cuisses. Nous n'avons pu trouver l'indice de la même opération pour le dessèchement des muscles des jumeaux et des mollets.

La poitrine pourrait être jugée étroite, si ce rétrécissement ne tenait à l'attitude pudique qu'on avait donnée à l'individu.

Aussitôt après le dessèchement, les deux seins avaient été repoussés dessous les bras et rabattus par des plis très-fins : nous y avons vainement cherché des traces de scarifications, nous n'en avons trouvé aucune. Il est donc à croire que les plis minces de cette partie grasse et glanduleuse ne sont produits que par la délicatesse de toutes les parties qui la composent. Dans l'opération, le bout du sein gauche avait cédé à quelques efforts ; on avait eu soin de l'envelopper à part, et de le poser près de l'endroit qu'il avait occupé.

Nous avons observé qu'il y avait épilation sous l'aisselle, ou du moins que cette partie n'offrait aucune trace de poils. Etait-ce par cause de jeunesse? Etait-ce par suite de l'usage où l'on était, à cette époque, de s'épiler en Egypte? Les muscles du col avaient été très-comprimés par l'enveloppement, ce qui exagère la grosseur du derrière

---

(1) Lorsque les [illegible] quelques parties de la peau, j'ai pu remarquer qu'entre l'épiderme et la chair se trouvent les aiguilles nitreuses que j'avais précédemment remarquées entre l'épiderme et la dernière toile ; et lorsqu'une partie de la chair a sauté, j'ai trouvé dans la chair les mêmes petits points [illegible]

de la tête et la prédominance sur la nuque. Les oreilles sont bien faites, d'une belle proportion et bien conservées dans leur forme, sans doute à cause de leur essence cartilagineuse. On en voit la preuve par la seule partie qui n'a point de cartilage, et qui se trouve rabaissée et rabattue en arrière. Du reste, on peut remarquer qu'on leur avait conservé leur forme habituelle en les soutenant par derrière, par de petits tampons qui leur donnent le mouvement que l'on peut remarquer dans les oreilles des statues égyptiennes. Cet usage négligé en Europe avait des résultats avantageux en Egypte : c'est qu'en leur donnant cette forme, c'était ajouter à l'usage de cet organe, et le faire entrer dans la composition de la physionomie, c'était enfin suppléer, en quelque sorte, à son manque de mouvement, ce qui donne un si grand avantage aux animaux sur nous, pour l'expression de leurs sensations. En effet, chez les chevaux, les chiens, et autres animaux, c'est au mouvement de cet organe que nous préjugeons les passions qui les agitent et les mouvements qui en résulteront.

Les côtes et fausses côtes sont d'une symétrie parfaite ; le brechet qui unit les premieres est d'un beau mouvement, ce qui est le signe d'une des perfections de la conformation. Le ventre n'offre que des plis flasques et boursouflés, ce qui est une conséquence de sa nature molle et du retrait des entrailles

Une autre perfection anatomique qu'on peut encore remarquer dans cet individu, c'est la symétrie de l'os du bassin

L'extrémité du fémur se rapproche d'une maniere cagneuse. Est-ce l'effet du parallélisme des pieds et de l'acte pudibond qu'on a voulu donner à l'individu? Il est à remarquer que ce défaut est fort rare dans l'Orient. Ne serait-ce pas plutôt la compression de l'enveloppe qui a produit cette difformité? Ce qu'il y a de certain, c'est que ce défaut de proportion est le seul que j'aie remarqué dans toute la conformation de l'individu. Les genoux paraissent gros, mais cette apparence provient de l'affaissement des peaux et des plis qu'elles font dans cette partie. Les jambes sont bien égales et droites ; l'attache des pieds est très-fine. Les coude-pieds sont relevés et dans un beau mouvement; la plante est d'une concavité élégante dans sa partie antérieure; les talons sont tres-fins et ne portent aucune empreinte de fatigue, ce qui offre autant d'indices de jeunesse. Les doigts sont tres-droits, le pouce relevé et tres-écarté ; le premier doigt est allongé, les autres sont d'une belle conformation qui offriraient le modele de perfection qui s'est déja présenté dans un pied de momie que j'ai trouvé moi-même dans les tombeaux des rois à Thèbes. Il est vrai de dire que ce dernier pied était dans un autre genre d'enveloppes, qui n'en avait point dérangé le mouvement naturel, au lieu que les doigts de ceux-ci ont été enveloppés chacun à part.

La beauté, l'égalité et l'intégrité des ongles attestent également, dans les deux embaumements, que si la chaussure égyptienne couvrait les orteils, ce n'était que par un corps flexible et point comprimant.

En examinant les parties du dos, on ne peut qu'ajouter encore des éloges à tout ce que j'ai dit précédemment de la symétrie des membres; les omoplates sont d'une similitude parfaite, l'épine du dos est si droite dans sa direction, et d'une telle perfection pour le mouvement, depuis la nuque jusqu'au sacrum, qu'aucune statue n'offre rien de plus beau. Cette belle ligne n'est interrompue que par quelques plis de la peau à la courbure des hanches La multiplicité des plis aux endroits charnus des fesses ont absolument altéré les formes de cette partie et dénaturé leur contour. On ne découvre aucune apparence de scarification, ce qui paraîtrait si nécessaire pour le desséchement de cette partie, composée des plus gros muscles et de la peau la plus épaisse de tout le corps : la même absence se fait remarquer sous l'attache du jarret.

On peut conclure de l'examen de la conformation de l'individu, que sa personne était généralement élégante, et qu'elle n'avait de défaut dans ses formes que la protubérance des pommettes qui sont trop fortes relativement à la largeur de l'os frontal. Le front est aussi trop peu élevé au-dessus des arcades sourcilieres; il en résultait pour le visage un ovale presque aussi étroit à la partie supérieure qu'à la partie inférieure : l'autre défaut est, comme on l'a dit plus haut, celui de ses genoux qui ont une forme cagneuse.

Il reste à présenter quelques conjectures sur la marche de l'embaumement, d'après les observations que le dépouillement nous a mis à même de faire.

On bouchait les deux narines avec deux tampons de toile, afin que la matiere liquide et malléable ne retombât pas par les voies qui lui avaient servi d'introduction. Ensuite on ouvrait le flanc par une incision longitudinale qui, comme je l'ai déja observé, s'étendait des fausses côtes jusqu'à la moitié de l'os du bassin. On tirait par cette ouverture, les entrailles, le cœur, le foie, les poumons, la vessie, et la matrice, si c'était une femme. Les boyaux étaient vidés, et le tout était embaumé dans la même liqueur qui avait servi pour la cervelle. Les viscères et les autres organes était mis ensemble dans une espèce de sac de toile, et replacés par l'ouverture faite latéralement. Il est à croire qu'à cet instant de l'opération on versait dans l'intérieur tout le reste de la liqueur qui avait servi à ce premier embaumement ; on est autorisé à le penser : 1° en voyant le soin qu'on mettait à tamponner la voie par laquelle ce fluide aurait pu s'échapper ; 2° en observant que les reins se trouvent toujours être le récipient de cette même matiere, soit dans les grands embaumements, soit dans les simples desséchements du reste du corps. A cet instant de l'opération, il était fait des scarifications longitudinales dans les gros muscles, tels que ceux des cuisses et

des mollets, ainsi que nous l'avons fait observer plus haut. Selon toute apparence, le corps entier était ensuite baigné dans une liqueur astringente et bouillante, qui ôtait tout moyen de fermentation et réduisait les muscles à ce point de dépression que nous avons remarqué dans le développement : nous sommes dans le cas d'affirmer que cette dépression n'était point une opération du temps, puisque partout nous avons trouvé les bandelettes immédiatement appliquées jusqu'à la pression, ce qui n'aurait pas existé si le dessèchement eût été fait par le temps. Le nitre que nous avons trouvé entre l'épiderme et la peau, entre la peau et les tendons, et entre les tendons mêmes, est encore un indice de ce bain de liqueur astringente. Il doit faire penser aussi que la composition en était nitreuse, puisque nous avons remarqué partout la cristallisation de ce sel ; nous avons en outre pu observer que la poussiere qui s'envolait au vergétement de cette matière, et qui était aspirée par ceux qui faisaient l'opération du développement, produisait sur eux une irritation diurétique très-sensible. Il est à croire qu'après cette opération astringente, tout le corps était de nouveau trempé dans une liqueur chaude et balsamique, qui lui donnait cette consistance résineuse et cassante que l'on ne retrouve pas dans les momies simplement desséchées, et dans quelques parties des autres momies qui n'ont pas éprouvé également cette immersion.

Alors commençait l'enveloppement. Nous avons pu observer qu'à cette époque de l'opération, les linges destinés à ensevelir étaient plongés dans la liqueur balsamique pour en être empreints ; que l'on commençait par couvrir le corps des linges qui avaient été à l'usage du personnage, et de ceux qui avaient servi pour l'étanchement du sang ; en effet, nous avons trouvé, immédiatement sur la peau, du linge tres-fin, placé longitudinalement, tout le long du corps, et nous avons pu voir, d'une manière très-sensible, les taches de sang sur les premières bandelettes [illegible]

Plus tard venait une opération d'un autre genre et qui demandait une autre intelligence : c'était celle de remplacer la dépression des muscles par un nombre de bandelettes transversales, qui rendaient aux bras, aux cuisses et aux jambes leur forme primitive (1

Relativement aux mains et aux pieds, on ne procédait pas toujours de la même manière. Dans certaines momies, on a pu observer que les doigts étaient revêtus chacun d'une enveloppe particulière, ce qui leur ôtait leur forme et leur grace primitive ; dans d'autres, ces extrémités étaient simplement embaumées, et conservées dans leur état naturel, comme dans le pied que je possède et dont j'ai parlé précédemment. Dans ce dernier cas, on donnait à la main une pose élégante, lorsqu'elle tenait quelque chose ; tel était le mouvement de la main de la momie que je me suis procurée à Thèbes, et dans laquelle je trouvai le premier manuscrit égyptien que l'on ait connu. Une preuve que l'on cherchait à reproduire la beauté des formes, c'est que j'ai trouvé sous la plante des pieds un tampon placé exprès pour donner au coude-pied une courbure gracieuse

L'enveloppe du col composée d'une cravate volumineuse se mettait plus tard ; elle servait à remplir par une immensité de couches de bandelettes, la proéminence du menton, de l'estomac, du crâne et des épaules.

C'est pendant que les muscles étaient encore souples, et l'embaumement moite, qu'on imprimait à la momie l'attitude et le mouvement que l'on voulait qu'elle conservât. Après cela venaient de nouveau les enveloppes longitudinales, qui commencent toujours par le sommet de la tête, et en descendent successivement jusqu'aux pieds ; les bandelettes de cette sorte étaient empreintes d'un baume moins compacte. On apposait ensuite les langes transversaux, absolument semblables à ceux que l'on employait dans le siècle passé pour emmaillotter les enfants (2), et par-dessus cet emmaillottement on en mettait un dernier très-imbu d'un bitume épais, ayant la consistance et la couleur du goudron, ce qui assurait la totalité de l'opération contre les injures des siecles

C'est ainsi que se pratiquaient les beaux embaumements ; c'est dans cet état qu'ont été apportées d'Afrique en Europe la majeure partie des momies que l'on trouve dans quelques cabinets curieux. Pour rendre cette opération parfaite, et lorsqu'on embaumait les grands personnages et les chefs de famille, on ajoutait un masque coulé dans un moule, et composé d'une espèce de carton fait avec de la toile collée à plusieurs épaisseurs, puis on y mettait un enduit général préparé pour recevoir une peinture en détrempe, qui consistait ordinairement en images du culte, en inscriptions hiéroglyphiques, et en ornements connus sous le nom d'enroulements et méandres. Ces masques étaient décorés de la coiffure ordinaire, dorée d'or en feuilles, comme la dorure se pratique de notre temps ; j'en possède un de ce genre (3)

Il y avait d'autres enveloppes, c'étaient des espèces de bières, ou la momie se trouvait ensevelie. La partie qui renfermait la tête avait la forme d'un masque tel que celui que nous venons de décrire ; le reste était lisse et formait une espèce de gaîne. Cette boîte était couverte, ainsi que le masque dont nous venons de parler, d'un enduit peint à la gouache, rehaussé de peintures tracées dans une espèce de tableau qui, généralement, avait la forme d'un tablier

(1) C'est ce qu'on peut voir au N° 4 de notre planche.

(2) V. le N° 4

(3) On peut le voir dessiné N° 8 de la planche IV qui suit immédiatement

D'autres fois, dans des embaumements plus parfaits, tout ce que nous venons de décrire était contenu dans une double caisse ou bière en bois de sycomore, de la forme du corps, avec les représentations du visage et les deux mains fermées qui paraissaient sortir de l'embaumement. On a trouvé aussi des caisses qui n'avaient que la forme de nos bières, et sur lesquelles étaient fixées, par des chevilles de bois, des divinités égyptiennes peintes et dorées.

La dernière magnificence de ces sarcophages a été connue par les vasques ou tombeaux, trouvés à Thèbes dans la sépulture des rois, tels que l'on en voit encore plusieurs, et plus particulièrement celui que nous avions trouvé à Alexandrie, dans la mosquée des mille colonnes, et qui est à présent au musée britannique. Il y en avait encore un autre au Caire, qui n'était pas d'un aussi beau travail, et que l'on m'a dit avoir été acheté par les Anglais et envoyé au même muséum. Il manque à ces deux tombes, les pierres qui les recouvraient, et dont on voit encore des modèles sur les tombes conservées dans la sépulture des rois à Thèbes. Il en existe deux à Paris chez M. de Chalabre, qui ont été envoyées sous le règne de Louis XIV, au surintendant Fouquet, et qui sont restées par succession dans la famille, après la chute de cet infortuné ministre. Ces grands et superbes monuments, témoignages incontestables du soin excessif que l'on apportait à la conservation des corps, étaient la sépulture des rois ou des chefs du collége des prêtres. Ils sont de la plus grande rareté comme antiquités, et offrent des modèles du style et de la perfection des arts chez les Égyptiens.

Je me suis trouvé dans le cas de pénétrer avec les Arabes dans les sépultures non-seulement des rois, mais des particuliers. Pendant ces excursions, j'ai trouvé dans les mêmes grottes des embaumements de tous les ordres, depuis le sarcophage en bois, jusqu'au simple desséchement posé sur une planche de bois de palmier. J'ai pu juger par ces rassemblements et par l'ordre qu'on y avait mis, que les familles entières s'y trouvaient réunies; depuis le chef de la famille, pour qui la grotte avait été préparée, jusqu'aux enfants morts à leur naissance, et jusqu'aux gens de la maison. Des sépultures négligées de quelques corps attestent qu'après la mort, les serviteurs fidèles n'étaient point séparés de leurs maîtres. Ainsi l'on avait grand soin de recueillir, non-seulement toutes les parties physiques de l'individu, mais l'on cherchait encore à réunir près de lui les objets de ses affections morales. N'ayant eu qu'isolément le corps de la momie dont nous venons d'achever l'entier démaillottement, nous n'avons pu savoir si elle se trouvait placée au milieu des membres de sa famille et de ses esclaves; mais nous avons été à même de constater que chaque portion de son corps avait été religieusement rassemblée dans l'opération de son embaumement.

Pl 3



PLANCHE IV.

MOMIES D'ANIMAUX

Cette planche nous offre encore des momies, et, pour la plupart, des momies d'animaux.

On sait que les Égyptiens ne se contentaient pas d'embaumer les êtres de leur espèce; mais qu'ils conservaient aussi, et par les mêmes procédés, les corps de certains animaux qui étaient regardés chez eux comme sacrés, et auxquels ils rendaient un véritable culte. Telle ville, en Egypte, élevait des autels à un chien; telle autre à un loup (chacal); telle autre à un chat, etc. Juvénal n'a-t-il pas dit, en déclamant contre les superstitions de l'Égypte :

> Illic cæruleos, hic piscem fluminis, illic
> Oppida tota canem venerantur...
>
> Sat. xv, v. 8

Il ne faut donc point être surpris du nombre incalculable de momies d'animaux de toute espèce qu'on a découvertes, qu'on découvre tous les jours dans les hypogées de Thèbes, de Memphis, de tant d'autres villes qui couvraient les bords du fleuve sacré.

Nos 1 et 5. — *Simulacres de momies de CHAT.*

N° 2 — *Momie de CHAT développée.*

Le N° 4 présente ce même chat, en momie, mais renfermé dans ses enveloppes.

N° 3. — *Bras de GUANCHE parfaitement conservé.*

Les *Guanches* sont, comme on sait, le peuple qui habitait les Canaries, lorsque les Espagnols firent la découverte de ces îles, en 1395. Ce peuple dont on ignore l'origine, fut, en moins d'un siècle, entièrement exterminé.

Tout ce que l'on a pu recueillir de son histoire, c'est qu'il vivait dans de vastes cavernes; qu'il avait une écriture hiéroglyphique, cultivait la poésie, la musique, et était parvenu à un haut degré de civilisation. Il était dans l'usage de conserver ses morts, en les embaumant. Les momies de Guanches, que l'on trouve assez fréquemment dans les Canaries, sont enveloppées dans des peaux de chèvres, où elles se sont conservées aussi bien et peut-être mieux que les momies égyptiennes, renfermées dans plusieurs boîtes, et entourées de quantité de bandelettes imprégnées de bitumes de diverses espèces

D'après les grandes proportions des momies de Guanches, on peut juger qu'ils étaient d'une haute stature et d'une belle conformation.

N° 6. — *Vase qui contenait une statue d'IBIS.*

Le N° 10 est le même vase coupé par la moitié, et dans l'intérieur duquel on distingue la momie de cet oiseau dans ses enveloppes.

N° 7. — *TÊTE HUMAINE qui a appartenu à une momie.*

N° 9. — *La même tête que celle du N° 7, mais vue de face.*

N° 8. — *Un MASQUE de femme, d'un beau travail.*

Ce masque couvrait la tête d'une momie. Il est en carton peint, et la face est dorée. Nous renvoyons à l'explication de la planche précédente ceux de nos lecteurs qui voudraient connaître les procédés qu'employaient les anciens Égyptiens pour la fabrication des masques de leurs momies (1).

---

(1) V. planche III, page 6 du *Procès-verbal de l'ouverture d'une momie de jeune fille*, à l'avant-dernier alinéa de la page.



Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE V.

PEINTURE ÉGYPTIENNE,

TIREE D'UN MANUSCRIT EN CARACTÈRES HIERATIQUES.

Dans notre petite dissertation sur les arts, dans l'antique Égypte (1), nous avons fait connaître les trois sortes d'écritures qui étaient en usage chez les Égyptiens; et nous avons observé que l'écriture hiératique est une abréviation, une *tachigraphie* de l'écriture hiéroglyphique; qu'elle était particulièrement employée dans les manuscrits qui sans doute contiennent des prescriptions religieuses, des prières, etc., et que nous découvrons aujourd'hui dans les mains ou sous les aisselles de quelques momies.

Sur presque tous ces manuscrits sont des peintures qui ou précèdent, ou interrompent le texte, ou quelquefois sont tracées au-dessus. C'est dans une momie qu'a été découvert le manuscrit d'où a été tiré le tableau qui occupe presque toute notre planche. M. Denon, dans son *Voyage en Égypte*, en avait déja donné la gravure (2). Avant de chercher à décrire le sujet de ce tableau, nous croyons devoir rapporter ce que M. Denon a dit de la manière dont il est exécuté.

« Ce tableau, dont les couleurs et le contour ressemblent, tout d'abord, à nos cartes à jouer, n'a que quatre teintes de couleurs entières : une bleue, ressemblant à celle de l'azur, du rouge-brun, du jaune, et un vert triste. Ce sont les seules couleurs que j'aie trouvées employées dans les peintures les plus recherchées, dans les tombeaux des rois et sur les hiéroglyphes sculptés. Le trait de ce tableau, quoique infiniment négligé, avait cependant été tracé d'abord avec une couleur rougeâtre claire, comme une première esquisse dont on voit encore quelque repentir. La tête d'épervier a un style et une fermeté qui prouvent qu'il y avait des modèles bien faits de ces copies médiocres, et qu'en suivant des conventions reçues, elles ont été mal dessinées, dans des temps qui n'étaient déja plus barbares. »

Voici maintenant comment on peut expliquer ce tableau, à l'aide de quelques notions mythologiques, puisées en grande partie dans les ouvrages du savant qui n'a point craint de s'enfoncer dans les ténèbres qui couvraient la mythologie, l'histoire, la langue et l'écriture de l'antique Égypte, et peut déja s'enorgueillir d'y avoir fait d'importantes découvertes (3).

---

(1) Voyez ci-dessus, section II, à l'article qui précède la planche III.

(2) Planche CXXXVI du *Voyage en Egypte*, de M. Denon.

(3) Voyez le *Panthéon égyptien*, par M. Champollion le jeune; — le *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens*, par le même; etc., etc.

Après divers pèlerinages de l'ame du défunt dans les régions nombreuses qu'elle devait visiter, elle arrive enfin dans l'*Amenthi* (l'enfer des Égyptiens), sous les traits dont elle avait été revêtue dans le monde; elle y arrive en suppliante, et en tâchant de se rendre, par des offrandes, ses juges favorables. Il ne faut point dédaigner de fixer l'attention sur les deux vases qui sont sous l'autel : ces vases étaient nécessaires dans toutes les cérémonies sacrées. L'un contient du vin, ce qu'indique sa couleur rouge; l'autre de l'eau du Nil, « emblême sensible d'Osiris, considéré, dans la doctrine secrète des Égyptiens, comme le principe de l'univers, et dont le fleuve d'Égypte n'était qu'une émanation directe (1). »

C'est aussi Osiris qui est le premier des quatre personnages que le mort invoque. Sa tête est couverte du *Pscenth* ou tiare royale; ses mains portent le fouet et le sceptre recourbé, symboles de sa suprême autorité dans les régions infernales. La divinité qui le suit est Isis, que l'on croit reconnaître pour telle, parce qu'elle est coiffée des cornes de la vache, du disque de la lune, et d'un serpent qui les traverse. C'est ce qu'apprendrait sans doute la bande perpendiculaire d'hiéroglyphes qui la suit; car dans toutes les bandes perpendiculaires qui accompagnent les divinités, se trouvent, il faut le croire, leurs noms, comme leurs titres ou attributions doivent se trouver dans les autres inscriptions supérieures placées près de leurs têtes.

On reconnaît Horus, qui vient après, et qui était fils d'Isis et d'Osiris, à son long bâton terminé par un bec d'oiseau, et à sa tête d'épervier, oiseau consacré au soleil.

La quatrième divinité, dans cette scène, serait, à en croire quelques auteurs qui ont déja examiné ce tableau, la déesse Nepthis, très-célèbre dans l'Égypte, et qui, suivant Hérodote, avait été femme de l'odieux Typhon. Mais aucun emblême, dans la peinture de cette divinité, n'appuie une telle conjecture. Nous serions plutôt tenté de croire que l'on voit ici *Saté*, fille du dieu *Phré* (le soleil), qui, compagne d'Osiris, dans l'Amenthi, recevait, à l'entrée de ce lieu redoutable, les ames des morts, les rassurait, et cherchait à leur inspirer de la confiance (1).

Ces trois dernières divinités ont, toutes, dans la main droite, la *croix ansée*, emblème de la vie céleste.

Dans presque tous les manuscrits renfermés dans les momies, on trouve cette scène de la présentation et du jugement de l'ame du mort, mais avec des modifications, des variations sans nombre, sur lesquelles il serait superflu de s'étendre ici. Qu'il nous suffise de faire remarquer les rapports frappants qu'a toute cette partie de la mythologie égyptienne avec celle de Grecs et des Ro-

(1) M. Champollion le jeune. — *Explication d'un Papyrus*, dans le Bulletin universel des sciences; novembre 1825

(2) Voyez, au sujet de cette divinité, l'ouvrage de M. Champollion le jeune, *loc. cit*

mains. Dans ces juges qui examinaient les actions des hommes, après leur vie, qui ne reconnaîtra les types originaux de Minos, Éaque et Rhadamante?

2e Figure, à droite de la planche.

On voit ici un fragment de bas-relief, gravé sur *serpentin*.

Cette pierre étant de couleur très-obscure, et les objets qui y sont gravés ayant peu de relief, il n'était guère possible qu'ils parussent très-distinctement sur la planche. L'auteur du *catalogue* qui a été publié pour la vente du cabinet de M. Denon, ayant le fragment sous les yeux, l'a décrit avec des détails auxquels on ne peut rien ajouter. Voici cette description :

« Sur la partie supérieure de ce fragment sont gravées quatorze petites colonnes d'hiéroglyphes, dont quelques-unes se trouvent incomplètes.

« Au-dessous de ces légendes, et sur un champ plus enfoncé, est une scène travaillée en relief peu saillant, qui représente une barque garnie de deux rames, et supportant un disque sur lequel se détache la figure d'*Amon-Ra* (Ammon), assis, ailé, et surmonté de quatre têtes de bélier, dont les deux supérieures sont couvertes par une mitre richement décorée.

« Sur le pont de cette barque sont, en outre, six autres divinités rangées l'une après l'autre, deux du côté de la poupe, et quatre du côté opposé. Toutes sont debout, et expriment, par des attitudes variées, le respect que leur inspire la présence du *Roi des dieux*.

« Ce petit monument est exécuté avec autant d'habileté et de soin que le sont les plus superbes camées.

« Sa hauteur est de 4 pouces. »

Nous ajouterons que la planche qui représente ce fragment a été imprimée sur la pierre même. Les traits qui sont en blanc dans l'estampe, sont en creux sur la pierre; les figures noires y sont en relief.

3e Figure, à gauche. — Scarabée, couvert de 7 lignes d'hiéroglyphes.

Cette figure a été également imprimée sur l'objet même



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE VI.

FIGURINES DE TRAVAIL EGYPTIEN

Cette planche offre trois figurines, dont deux en bronze, et l'autre en terre émaillée. Leurs formes démontrent l'influence de l'art des Grecs sur l'art des Égyptiens. Elles ont beaucoup du caractère égyptien; mais le style en est aussi presque grec.

La plus grande de ces figurines (elle a six pouces de hauteur) représente un jeune homme assis, orné d'un collier, mais à peu près nu, qui tient sur ses genoux un *volumen* à demi-déroulé.

Sur la plinthe sont gravées quelques figures hiéroglyphiques.

La figure à gauche est en terre émaillée. C'est un *hippopotame* debout. — On sait que l'hippopotame était consacré à Typhon.

La figurine à droite est en bronze. Elle représenterait *Typhon* debout, s'il fallait en croire le catalogue publié lors de la vente du cabinet; mais nous ne trouvons dans cette figure rien qui caractérise cette cruelle divinité. Typhon était le plus souvent représenté sous la forme de l'un ou de l'autre des animaux les plus redoutables de l'Égypte, tels que le crocodile, l'hippopotame, le chacal, etc.

Peut-être ne doit-on voir, dans cette grotesque figure, qu'une caricature. Les Égyptiens, comme les autres peuples anciens, et malgré la gravité que l'on attribue, trop gratuitement, à la nation, ne dédaignaient point ce genre de peinture et de sculpture où, par l'exagération des formes, on fait mieux ressortir et l'on ridiculise les vices, les défectuosités des individus. Une foule de monuments qui sont parvenus jusqu'à nous, ne permettent point de doute à ce sujet



[illegible] du Cabinet de M. [illegible]

SECTION III.

OUVRAGES ORIENTAUX

Sous cette dénomination générale, nous comprenons les ouvrages d'art des Indiens, des Arabes, des Persans, et nous devrions même y comprendre ceux des Chinois; mais les productions de ce dernier peuple étant en très-grand nombre dans notre collection de dessins, nous en ferons une classe distincte.

Il est remarquable que les monuments de l'art des Orientaux, en général, aient entre eux d'assez grands rapports, tandis qu'ils n'en offrent presque aucun avec ceux de l'art égyptien; car c'est à tort, selon nous, que l'on a voulu trouver quelque ressemblance entre les bizarres attributs que donnent les Indiens aux images de leurs innombrables divinités, et ceux des divinités égyptiennes, non moins nombreuses, mais peut-être moins inexplicables. La mythologie indienne est un chaos dans lequel, jusqu'à présent, bien peu de lumière a pénétré; mais on commence aujourd'hui à débrouiller la mythologie égyptienne, quoique nous soyons très-loin encore d'en comprendre le système tout entier. Quant aux travaux des arts chez les deux peuples, si on les compare avec attention, on se confirmera dans l'idée que le peuple en Egypte était grave, sensé, qu'il cherchait la perfection, même dans les ouvrages où il était forcé de s'astreindre aux formes et aux emblèmes qui lui avaient été transmis d'âge en âge, depuis l'époque où la nation n'avait encore qu'une demi-civilisation; que les Indiens, au contraire, n'ont fait et ne font encore aucun progrès dans l'art de retracer par des images leurs puériles et superstitieuses traditions. En effet, et leurs immenses temples souterrains et leurs effroyables divinités, enfin, tout ce qui est sorti de leurs mains paraît être le produit d'une imagination désordonnée, délirante; et rien ne contraste plus avec la gravité, la sagesse que, trop libéralement peut-être, on attribue à leurs brames. Si on jugeait la nation entière d'après toutes ces figures bizarres de dieux indiens, que contiennent les cabinets de nos curieux d'Europe, on la croirait à peine sortie de la barbarie; et l'on trouverait aux monuments de sa religion et de ses arts, une grande conformité avec ceux de l'ancien Mexique. Aussi, quelques écrivains, frappés de la grossièreté de toutes les productions des Indiens, ont-ils pensé que leur existence, en corps de nation, ne remontait guère qu'au moyen âge de notre ère; que leurs temples, leurs lois, leurs livres, ne sont que de cette époque. Mais cette opinion ne nous paraît guère soutenable. Des temples, tels que ceux d'Eléphanta, Salsette, Illoura, Malabipouram, etc., n'ont pu être construits pendant une période si rapprochée de nous; et d'ailleurs des auteurs grecs qui ont précédé de plusieurs siècles notre ère, ont parlé de ce peuple indien, de ses mœurs, de ses institutions, que l'on retrouve encore telles qu'ils les ont décrites. Tout ce qu'on doit donc conclure, c'est que les Indiens peuvent être très-anciens comme peuple, peut-être autant que les Egyptiens; mais que, par des causes qui nous sont inconnues, ils sont restés jusqu'à ce jour stationnaires, immobiles.

Les Perses furent les maîtres d'une grande partie de l'Asie, pénétrèrent même jusqu'en Europe. En ces temps de leur prospérité leurs artistes montrèrent quelque talent; les figures

qui couvrent les ruines de leurs plus antiques monuments n'ont rien de barbare, mais sans doute elles seront toujours inexplicables et dans leur pose et dans leurs attributs (1). On a peine à concevoir comment une nation qui avait une religion en apparence si simple, où l'on adorait le soleil, les astres en plein air, et jamais dans des temples, ait cependant employé dans les productions de ses arts, tant d'emblèmes, de figures mystiques : il fallait que ses prêtres eussent mêlé bien des fables, bien des superstitions aux dogmes du culte primitif; mais dans ces productions du moins, et nous nous plaisons à le répéter, on trouve une certaine légèreté, une élégance dont les Persans qui leur ont succédé ont conservé le goût, tout en perdant, avec la plus grande partie du territoire qu'avaient occupé leurs ancêtres, leur puissance et leur célébrité. C'est ce que l'on a pu déja remarquer dans la description de quelques ouvrages persans qui se trouvaient compris dans les planches précédentes; c'est ce dont on se convaincra bien plus encore par la description de quelques autres planches qui font partie de la série d'estampes à laquelle nous sommes parvenus.

(1) Disons pourtant que, de nos jours, un savant qui a fait de profondes recherches sur le *culte de Mithra*, parviendra peut-être à dissiper l'obscurité qui couvre encore l'ancienne mythologie des Perses. — On trouvera dans cette section, à la planche VII, une intéressante Notice de ce savant sur des *Monuments persepolitains*

PLANCHE VII.

AMULETTES ET PETITES IDOLES ; — MONUMENTS SYMBOLIQUES, ETC

Ce ne sont pas seulement des monuments de l'art égyptien qui figurent sur cette planche : on a cru devoir y joindre, afin de rendre les comparaisons plus faciles, des monuments analogues de l'art chez les Perses, les Étrusques et autres peuples anciens.

On ne voit guère ici que des objets d'une assez petite dimension, des *figurines*. Mais ces petits objets font peut-être mieux connaître le goût, les usages, les opinions religieuses et politiques des anciens peuples, que leurs grands monuments. D'ailleurs les temples, les palais, les mausolées, ou du moins leurs débris, ont été cent fois décrits par les voyageurs, tandis qu'ils ont dédaigné de jeter des regards bien attentifs sur de simples amulettes, ou des jouets, ou des meubles, ou de simples ustensiles.

Cependant quel juste intérêt n'a pas excité, chez les véritables amateurs des arts de l'antiquité, ce nombre immense de petits objets de toute espèce qu'un voyageur zélé (*M. Passalacqua*) avait recueillis dans les ruines des villes égyptiennes, qu'il a naguère exposés, à Paris, aux observations des hommes instruits, et dont il a publié un volumineux Catalogue (1). C'est avec la même curiosité et le même profit pour la science, qu'on remarquera, dans la belle collection égyptienne que le gouvernement vient d'acquérir, et dont on a formé dans le Louvre un musée spécial, une foule d'objets antiques en bois, en cuir, en paille même, et de petits meubles et bijoux en ivoire, en or, etc.; et peut-être alors nous conviendrons que notre supériorité dans les arts de l'industrie, et même dans les arts de goût, n'est point, malgré nos machines, nos inventions de toute espèce, aussi grande, aussi incontestable que notre vanité nous portait à le croire.

Il serait trop long et sans doute superflu de décrire minutieusement tout ce qui est représenté sur cette planche; (ce n'est guère qu'en ayant sous les yeux de tels objets qu'on peut bien les juger). Mais il en est qui pourront donner lieu à des observations archéologiques qui ne sont pas sans importance.

N° 1. — *Un petit SCEPTRE surmonté de l'épervier coiffé du* PSCHENT.

Ce *Sceptre* est une image symbolique d'Horus, d'après l'opinion de M. Champollion jeune.

---

(1) *Voyez* Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte, par M. Passalacqua, de Trieste Paris, 1826. 1 vol. in-8°

N° 2. — *AMULETTE en terre émaillée*

Cette figurine représente, toujours d'après le même auteur, *Amon-Ra* à tête de bélier et debout.

N° 3. — *Une figurine représentant une femme debout, ou, si l'on veut, une* DÉESSE

Aucun attribut ne la caractérise

N° 4. — *TYPHON assis*

Cette figurine est en terre cuite émaillée.

Ici les traits de Typhon, le cruel frère d'Osiris, quoique hideux, ont quelque chose de l'homme; mais il était souvent représenté sous la figure ou d'un loup, ou d'un crocodile, ou d'un hyppopotame, animaux, comme lui, redoutables.

N° 5. — *SARDOINE gravée, destinée à remplir le chaton d'une bague.*

Sur cette pierre est gravée, de relief dans un creux, une figure d'homme vue de profil, mais incomplète par le haut. Elle est assise sur un trône dont le côté apparent est décoré de diverses figures.

Au-dessous sont trois lignes ou bandes qui contiennent d'autres figures : la première, deux hommes et deux femmes qui semblent ramper; la seconde, quatre éperviers séparés par des feuilles de lotus; la dernière, un crocodile renversé.

Le travail de cette pierre, parfaitement gravée, ne semble pas appartenir à l'ancien art égyptien.

N° 6. — *Un TYPHON, en terre émaillée.*

Voici encore un TYPHON, qui n'est pas moins hideux que celui du N° 4. Sa coiffure est un peu différente.

N° 7. — *Figurine représentant PHRÉ debout.*

Nous avons déja parlé de cette divinité égyptienne (planche V); mais, si on veut encore mieux la connaître, on peut consulter le *Panthéon égyptien*, pl. XXIV

N° 8. — *DEESSE assise.*

Sa tête est couverte de divers ornements symboliques.

N° 9. — *L'animal appelé ICHNEUMON.*

L'*Ichneumon* est une espèce de rat auquel les habitants d'Héracléopolis rendaient les honneurs divins, comme à un être bienfaisant, parce qu'il cherche sans cesse et casse les œufs des crocodiles.

N° 10. — *Un VAUTOUR en repos.*

Cette figure est en bois colorié.

N° 11. — *Un HOMME sans tête, les mains liées derrière le dos.*

Cette petite figure, qui paraît être celle d'une victime dont on vient d'abattre la tête, est en terre émaillée ou porcelaine verte. M. Denon l'avait déja publiée dans son *Voyage en Égypte* (voyez la pl. XXVI de ce Voyage). Il nous apprend qu'elle fut trouvée à Thèbes; et il ajoute : «Ce petit torse, d'une belle exécution, « paraît, pour le style, être du siècle de Michel-Ange.» Il en faut conclure qu'il n'appartient pas à l'art égyptien; car cet art a toujours contrasté singulièrement avec le goût qui dominait, en Italie, dans les productions des arts au 17e siècle.

N° 12. — *Une MAIN, en bois, tenant un rouleau*

Rien n'annonce encore ici que ce soit une production égyptienne.

N° 13. — *Résidu de BAUME, ayant la forme d'un* Cercueil.

Lorsque les embaumeurs avaient terminé leur travail, ils formaient quelquefois, avec le reste du baume ou bitume qui leur avait servi, des figures quelconques qu'ils joignaient à la momie.

N° 14. — *Un OISEAU.*

Il est en bois colorié.

N° 15. — *MASQUE de femme, en bois, qui appartenait à un cercueil de momie.*

Ce *Masque* est d'un très-beau travail. Ses yeux, qui avaient été incrustés en bronze ou en émail, sont détruits

N° 16. — *Un ÉPERVIER couché.*

Cet oiseau est en bois colorié. Sa tête est ornée d'un disque surmonté de deux cornes de bélier, du milieu desquelles s'élèvent deux grandes plumes.

N° 17. — *CYNOCÉPHALE, en terre cuite.*

N° 18. — *TETE humaine, en terre cuite.*

Cette *Tête*, ainsi que le *Cynocéphale* de l'article précédent, formait le couvercle de l'un de ces vases improprement nommés *Canopes*. Elle est d'un beau travail.

N° 19. — *VASE funéraire, d'albâtre.*

Le couvercle est surmonté d'un cynocéphale, et sur le ventre sont tracées plusieurs lignes perpendiculaires en caractères hiéroglyphiques.

N° 20. — *COUVERCLE de vase funéraire.*

Ce couvercle, d'albâtre oriental, est surmonté d'une tête d'épervier.

N° 21. — *TÊTE de chacal, en serpentine, formant le couvercle d'un vase funéraire.*

Les oreilles du chacal ont été brisées

N°s 22 et 23. — *SCARABÉE, en cornaline.*

Le N° 23 offre le dos, et le N° 22 la partie plate de ce scarabée; partie sur laquelle sont gravés trois chevaux vus de front, comme s'ils étaient attelés à un char.

Le travail de cette pierre rappelle le style étrusque

N°s 24 et 25. — *HÉMISPHÈROIDE, en sardoine, gravé en creux.*

M. Félix Lajard, qui a obtenu, en 1825, le prix proposé par l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, sur une question relative au *culte et aux mystères de Mithra* (1), a bien voulu se charger de l'explication de ce monument symbolique, ainsi que de celle de deux autres monuments du même genre, qui sont représentés sous les N°s 26 et 27, 28 et 29. Voici les trois Notices, ou dissertations archéologiques, qu'il nous a communiquées:

---

(1) Le Mémoire de M. Lajard, augmenté d'un nombre considérable d'observations nouvelles et de monuments inédits, sera incessamment publié, sous le titre de *Recherches historiques et archéologiques sur le culte de Mithra en Perse, dans l'Asie-Mineure et dans l'empire romain*. Cet important ouvrage formera 2 volumes in-4°, et sera accompagné d'un Atlas d'environ 50 planches.

L'auteur a acquis, à la vente du cabinet de feu M. Denon, les trois monuments dont il donne ici l'explication. Il possédait déja une suite nombreuse et très-précieuse d'antiquités persépolitaines, fruit de ses voyages en Orient et des relations constantes qu'il a entretenues avec ce pays. La seule collection de ce genre qui puisse être comparée à la sienne, quoiqu'elle lui soit inférieure, est celle du Musée britannique, depuis qu'un acte du parlement y a réuni tous les monuments persépolitains que feu M. Riche, résident d'Angleterre à Bagdad, avait recueillis en Perse et dans la Turquie d'Asie

« Les N[os] 24 et 25 de cette planche offrent la représentation d'un monument du genre de ceux qu'on appelle *persépolitains*. Sa forme est celle d'un hémisphéroïde comprimé sur deux côtés; il est percé, dans le sens de son petit diamètre, d'un large trou qui était, sans doute, destiné à recevoir un cordon, au moyen duquel on pouvait attacher ou suspendre le monument sur une partie quelconque du corps. La matière est une sardoine légèrement rubanée.

« Un lion s'élançant de droite à gauche au-dessus d'un taureau à bosse, accroupi et placé de gauche à droite (1), est gravé en creux sur la base du monument.

« Ce sujet, qui est ici à peine ébauché, se retrouve fréquemment sur des monuments de même forme (2), et sur plusieurs cônes dont le travail est beaucoup moins barbare (3). Il rentre dans la classe de ces représentations symboliques dont nous parlerons avec quelque détail, à l'occasion du cône et du cylindre qui sont figurés sur cette même planche VII (n.[os] 26 et 27, 28 et 29); et il se compose de deux animaux qui, dans les mystères de Mithra, étaient, l'un le symbole du principe humide; l'autre, le symbole de la sécheresse et de la chaleur (4).

« Le mouvement impétueux du lion figuré ici, et sa direction d'orient en occident, caractérisent suffisamment la chaleur solaire, et forment, par leur opposition à l'attitude passive du taureau et à sa direction inverse, une de ces antithèses que les anciens ont souvent employées pour parler à l'imagination des initiés; car l'auteur de cette notice a montré dans un mémoire sur le culte et les mystères de Mithra, qui a été couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, que le taureau, symbole de la vie en général, était, en particulier, un des symboles de la région humide; et c'est, en effet, à l'action opposée de l'eau et de la chaleur solaire, et à la combinaison violente de ces deux principes, l'un actif, l'autre passif, que tous les êtres ayant vie doivent leur existence, suivant les croyances cosmogoniques des sectateurs de Zoroastre.

« C'est probablement par suite de la même idée que dans l'ancien zodiaque des Mages de la Perse, le taureau se trouvait le premier signe où le soleil entrait à l'équinoxe du printemps, époque du renouvellement de la vie. Le lion servait à marquer, dans ce même zodiaque, le solstice d'été, ou le domicile du soleil pendant sa plus grande exaltation.

« Il serait facile, sans doute, de citer des faits nombreux qui prouveraient que le taureau et le lion furent employés dans les mythes et les monuments de la plupart des peuples de l'antiquité avec la signification symbolique que nous venons de leur attribuer; mais nous devons nous borner à rapporter ici quelques observations qui achèvent de démontrer directement que telle fut la signification de ces deux animaux dans les livres de Zoroastre, et sur les monuments anciens de la Perse.

« C'est ainsi, par exemple, que dans le Zend-Avesta, le même mot *gueïé* (5), qui signifie *taureau*, signifie aussi *la vie*, et que le premier être créé par Ormuzd y est appelé le *tau-*

---

(1) Le sujet de ce monument se trouve reproduit, sur la planche VII, dans un sens inverse à celui qu'indique l'original.

(2) Voyez M. de Sacy, *Mémoires d'histoire et de littérature orientale;* Paris, 1818, in-4°, pl. II, fig. 2. — Sir W. Oüseley's *Travels in various countries of the East*, etc.; London, 1819-1823, 3 vol. in-4°; tom. I, pl. XXI, fig. 28.

(3) Il est fréquemment aussi représenté sur plusieurs médailles de l'Asie-Mineure

(4) *Sicut aridæ et ardentis naturæ sacramenta leones Mithræ philosophantur*, dit Tertullien (*Adv. Marcion.*, lib. I, cap. 13, pag. 372, A; ed. Rigalt.). — Conf. Euripid. *in Bacchis*, vers. 1016 et 1017. — Ælian., *de Natur. animal.*, lib. XII, cap. 7; lib. V, cap. 39. — On ne peut s'empêcher de rappeler ici que les Grecs et les Romains ornaient de têtes et de griffes de lions la plupart de leurs candelabres et des autels qu'ils destinaient à porter du feu.

(5) Contraction de *gueïéhé*. Voyez *Zend-Avesta*, tom. II, pag. 452.

reau premier, c'est-à-dire, *la vie*. Au moment où Abriman et ses Dews donnent la mort à ce taureau, les prototypes de tous les êtres vivants sortent des diverses parties du corps de cet animal; et, par une conséquence naturelle des idées qui se rattachaient à la signification d'un pareil symbole, le taureau devient le principal attribut d'Ormuzd et de Mithra, comme il est celui de la plupart des autres divinités génératrices des peuples de l'antiquité (1). Au *neurouz*, premier jour d'une année religieuse qui commençait à l'équinoxe du printemps, les rois de Perse, assimilés à Ormuzd et à Mithra, maîtres ou seigneurs de la vie, et au dieu Soleil, principe de la vie et *source de tous les biens*, paraissaient en public montés sur un taureau. A l'entrée du magnifique portique de Tchehelminar ou Persépolis, *la vie* était représentée par un taureau colossal (2); *la vie humaine*, par une figure humaine à corps de taureau (3). Sur les bas-reliefs des édifices intérieurs, on avait *symbolisé* l'équinoxe du printemps par la représentation d'un lion furieux dévorant un taureau subjugué (4), image expressive de l'action violente de la chaleur solaire sur le principe humide, à une époque où les phénomènes de la vie, et ceux de la végétation en particulier, attestent, chaque année, la puissance de la combinaison de ces deux principes. Dans une autre partie de ce même palais, le *mihr*, emblème du dieu générateur, est placé au milieu d'une rangée de lions et d'une rangée de taureaux (5), et rappelle, par cette disposition, le titre de *créateur et père de toutes choses*, qui fut donné particulièrement à Mithra (6). Il n'est pas enfin jusqu'aux tombeaux des anciens rois de Perse (7), où il ne fût facile de démontrer que l'art, enchaîné par l'autorité absolue des doctrines religieuses, se soumit à employer des combinaisons bizarres, dans lesquelles le lion et le taureau avaient encore la même valeur symbolique que nous leur avons attribuée sur le petit monument qui fait le sujet de cette notice.

F. L.

N°s 26 et 27. — *CONE*, *en calcédoine saphirine*, *gravé en creux*.

« Les deux figures barbues, à queues de poisson, que l'on voit représentées sous le n° 27, sont gravées en creux sur la base du cône qui est dessiné au-dessus, et qui porte le n° 26. Sur un des côtés de ce cône, on aperçoit une petite figure à tête de chien, également gravée en creux, et placée perpendiculairement au plan des deux figures barbues. Ce monument très-curieux est en calcédoine, d'un bleu noirâtre; il est percé transversalement dans sa

(1) «Γενέσεως γὰρ σύμβολον ὁ ταῦρος», dit Hermias, dans un Commentaire manuscrit sur le Phèdre de Platon, cité par Van Goens, *Animadvers. ad lib. Porphyr. de Antro nymph.*, pag. 108. Ce Commentaire a été publié depuis par M. F. Ast, à Leipzig, en 1810; 1 vol. in-8°.

(2) Voyez Porter's *Travels in Georgia*, *Persia*, etc., vol. I, pl. XXXI. — Chardin, *Voyage en Perse*, etc., tom. II, pl. LVI, édit. d'Amsterdam, 1735. — Niebuhr, *Voyage en Arabie*, etc., tom. II, pl. XX, fig. A.

(3) Porter's *Travels*, etc., *loc. cit.*, pl. XXXII et XXXIII. — Chardin, *loc. cit.*, pl. LVII. — Niebuhr, *loc. cit.*, fig. B. — Cette figure, moitié homme, moitié taureau, est le *guéu hémérété* des livres de Zoroastre, et porte un nom qui, dans la langue zende, a la double signification de *taureau-homme* et de *vie mortelle* ou de *vie humaine*. De *guéiéhémérété* se sont formés les mots *gaiomard*, *kaïomorts* et *kéhomorts*, dont les auteurs modernes de l'Orient ont fait le nom du premier roi du monde ou de la Perse.

(4) Porter's *Travels*, etc.; *loc. cit.*, pl. XXXIV et XXXV. — Chardin, *loc. cit.*, pl. LVIII. — Niebuhr, *loc. cit.*, pl. XXIV.

(5) Voyez Chardin, *loc. cit.*, pl. LXIII et LXIV. — Niebuhr, *loc. cit.*, pl. XXIX et XXX.

(6) «... τοῦ πάντων ποιητοῦ καὶ πατρὸς Μίθρου.» Eubul., *apud* Porphyr. *de Antro nymphar.*, cap. 6, ed. van Goens.

(7) Voyez Porter's *Travels*, etc., *loc. supr. cit.*, pl. XVII. — Chardin, *loc. supr. cit.*, pl. LXVII et LXVIII.

partie supérieure. Feu M. le baron Denon l'avait acquis au Caire en 1799, d'une femme qui le portait suspendu au milieu du front, en guise d'amulette, et que l'offre d'une somme considérable put seule décider à s'en défaire (1).

« La forme conique est une de celles qu'affectent le plus souvent les pierres gravées qui appartiennent à la série des antiquités orientales dites *persépolitaines*. Cette forme, comme on le sait par divers témoignages authentiques, était spécialement consacrée à Vénus, au Soleil, et, selon des observations récentes (2), au dieu Mithra. Ainsi que les cylindres, les cônes représentent des sujets relatifs aux doctrines psychologiques des mystères; mais, à raison du peu d'étendue de leur base et de l'inflexion de leurs côtés, on semble les avoir plus habituellement consacrés à la représentation des symboles ou emblèmes mystiques, et à celle des différentes métamorphoses que les initiés étaient censés subir; tandis que les cylindres, qui offrent dans leur circonférence un espace beaucoup plus propre à recevoir des compositions d'une certaine étendue, reproduisent ordinairement des scènes entières d'initiation.

« Les traditions relatives aux mystères de Mithra nous apprennent que dans la célébration de ces mystères, on représentait, sous la forme de certains animaux, les éléments et les régions ou climats par lesquels les âmes qui étaient descendues sur la terre, ou tombées dans les voies de la génération, selon l'expression antique, étaient obligées de passer avant de pouvoir remonter au ciel. Ces divers passages de l'âme constituaient les grades mithriaques; et plusieurs de ces grades empruntaient leurs dénominations des noms mêmes de quelques animaux, tels que le taureau, le lion, le corbeau, le griffon, l'aigle, l'épervier, etc. (3), que l'on voit figurés sur les monuments télétiques de l'Orient.

« Dans les cérémonies qu'on appelait *leontica*, les initiés, avant de recevoir le titre de *lions*, devaient se transformer en animaux de diverses espèces (4). L'auteur de cette notice a fait connaître, dans le mémoire déjà cité, quelques monuments orientaux où se trouvent figurées de semblables transformations.

« On peut supposer avec raison que les deux figures barbues, à queues de poisson, que l'on reconnaît sur le cône dont il s'agit ici, se rapportent à cette série de métamorphoses. Le croissant placé au-dessus de leur tête indique surabondamment que ces êtres mixtes appartiennent encore à la région la plus soumise à l'influence de la lune, à la région humide, selon les doctrines antiques; et les liens qui descendent du ciel de la lune, comme pour les envelopper, semblent attester ici la dépendance où ils sont à l'égard de cet astre.

« Les nombreux systèmes cosmogoniques qui avaient cours dans l'Orient, reposaient, pour la plupart, sur la croyance que les premiers êtres vivants avaient été formés dans l'eau. De là l'œuf du monde nageant au milieu d'un vaste océan, ou le monde lui-même porté sur les eaux (5), la naissance de Vénus-Uranie au sein de la mer, la métamorphose de la

---

(1) Ce monument fait maintenant partie de la collection de l'auteur de cette Notice. Le sujet principal qu'il représente se retrouve, avec quelques légères différences, sur la base d'un cône du Musée britannique, dont M. Münter, évêque de Sélande, a récemment publié une gravure peu exacte, dans un ouvrage intitulé : *Religion der Babylonier*, Kopenhagen, 1827; in-4°, pl. II, n° 18.

(2) Ces observations ont été consignées, par l'auteur de cette Notice, dans le Mémoire sur le culte et les mystères de Mithra, cité plus haut.

(3) Voyez Eubule et Pallas, cités par Porphyre, *de Abstin.*, lib. IV, § 16. — Saint Jérôme, dans sa lettre à Læta, *Oper. omn.*, tom. I, pag. 672, C, D, ed. Vallars.

(4) « Ὅτε τὰ λεοντικὰ παραλαμβάνων περιτίθεται παντοδαπὰς ζώων μορφάς. » Eubul. et Pall., *ap* Porphyr., *loc. supr. cit.*

(5) Voyez *Zend-Avesta*, tom. I, 2ᵉ part., pag. 386

déesse Dercéto ou Atergatis en poisson, la représentation du dieu Dagon et de l'Oannès avec un corps et une queue de poisson, etc. (1). Ces diverses traditions confirmeraient donc, s'il en était besoin, l'opinion où nous sommes que les queues de poisson qui forment la partie inférieure des deux figures barbues du cône de feu M. Denon, indiquent que l'état physique des initiés ainsi représentés participait essentiellement de la nature humide.

« D'autres animaux, les uns amphibies, les autres terrestres, devaient être, dans les *leontica*, les symboles des régions mixtes de la terre, c'est-à-dire, de celles où le principe humide et le principe de la chaleur sont mêlés en diverses proportions. Les initiés, après avoir été *poissons*, passaient successivement par les formes de ces autres animaux; et c'est au moment où ils recevaient enfin le titre de *lions*, et revêtaient une forme moitié homme, moitié lion, qu'ils étaient censés être transportés dans la région de la chaleur, dont le symbole était le lion. Les *léontiques* étaient donc une suite de scènes symboliques dans lesquelles, à l'aide de ces costumes mithriaques, que saint Jérôme appelle *portentosa simulacra* (2), on représentait la métempsycose en action : étrange spectacle, où l'on serait tenté de croire que deux acteurs, en se voyant affublés de costumes aussi singuliers, ne pouvaient s'empêcher de rire, si l'on ne savait combien l'appareil du mystère donne d'importance et de gravité aux choses en apparence les plus puériles, les plus bouffonnes.

« Nous ne nous arrêterons point à rechercher ici l'état moral auquel pouvait correspondre, dans ces scènes singulières et dans la pensée des mystagogues, la constitution physique qu'on attribuait aux initiés ainsi travestis en *tritons* ou *hommes-poissons*. Les textes anciens ne fournissent aucun renseignement à ce sujet; et nous éviterons de nous égarer dans des suppositions plus ou moins conjecturales. Qu'il nous soit permis seulement de rappeler ici que les Perses considéraient les poissons comme une classe d'êtres impurs, et faisant partie de l'empire d'Ahriman ou du mauvais principe (3) (4), et que selon les doctrines psychologiques de l'antiquité, les âmes *humides* étaient réputées les plus faibles, les plus lâches, les plus portées à la volupté; et les âmes *sèches*, les plus sages, les plus savantes (5).

« Le monument qui porte les deux figures dont nous venons de nous occuper, présente une circonstance particulière que nous devons d'autant moins passer sous silence, qu'elle nous paraît ne laisser aucun doute sur le sens psychologique qu'on attachait à ces sortes de représentations (6). En effet, sur un des côtés de ce cône, on aperçoit un Anubis à tête

---

1) Anaximandre, disciple de Thales, disait que *le père et la mère des hommes passaient communément pour être un poisson.* « ..... τῶν ἀνθρώπων πατέρα καὶ μητέρα κοινὸν ἀποφήνας ἰχθῦν........ ». *Ap.* PLUTARCH. *Sympos.*, lib. VIII, *sub fine* ; ed. Reiske.

2) *Loc. supr. cit*

3) PLUTARCH. *Oper. Omn.*, tom. VII (*de Isid. et Osirid.*), pag. 457, ed. Reiske.

4) C'est probablement à des idées analogues qu'il faut rapporter certaines traditions propres aux Assyriens et aux Egyptiens, et les motifs du précepte qui défendait à ces peuples de manger d'aucune espece de poisson. Une défense semblable existait parmi les disciples de Thales et de Pythagore, et se trouvait peut-être aussi dans les livres de Zoroastre qui ne sont point parvenus jusqu'à nous. On peut faire remarquer, à cet égard, que les Persans, qui professent l'islamisme, montrent encore eux-mêmes une aversion tres-prononcée pour la mer et pour toute espèce de poissons.

5) HERACLIT. *ap.* PORPHYR. *de Antro Nymph.*, cap. 11. — VAN GOENS, *Animadv. ad hunc libell.*, pag. 101. — STOB., *Eclog. physic.*, lib. I, cap. 52, tom. II, pag. 988, ed. Heeren.

6) On peut citer encore, à l'appui de cette opinion, un cylindre qui a été publié par sir W. Ouseley (*loc. cit.*, fig. 9 b). Il représente un initié luttant contre deux figures moitié hommes, moitié poissons, semblables à celles du cône de feu M. Denon. La disposition de ce sujet est la même que celle du combat mystique qui est gravé sur le cylindre que nous expliquerons dans la notice suivante. Ici, comme sur ce dernier monument, la scène est dominée par

de chien, tenant, dans la main droite, un objet qu'on pourrait prendre pour un poignard ou pour une fleur de lotus, et, dans la main gauche, un autre objet qui n'est pas plus facile à distinguer. Le travail et le style de cette figure n'ont point le même caractère que la gravure qui occupe la base du monument; et il nous semble évident qu'une main étrangère a ajouté ici cet Anubis, à une époque ancienne, mais postérieure à celle de l'exécution du sujet principal qui est gravé sur cette base. Quelles que soient les suppositions que l'on pourra faire sur les circonstances, le lieu et l'époque précise de cette curieuse addition, toujours est-il certain qu'on ne saurait méconnaître qu'elle a dû être la conséquence d'une opinion qui admettait l'existence de relations quelconques entre les fonctions attribuées à la divinité égyptienne nommée Anubis, et le sujet mystique représenté sur notre monument oriental. Or, personne n'ignore que dans le système religieux des Égyptiens, et dans ceux qui, à diverses époques, se formèrent du mélange des doctrines de l'Égypte, de l'Orient et de la Grèce, Anubis remplissait les fonctions de Psychopompe ou conducteur des âmes, comme les remplissaient également Mithra dans le système théologique des Perses, et Hermès ou Mercure dans la mythologie grecque.

« Le sujet principal du cône que nous venons de décrire, la présence d'une divinité, d'origine égyptienne, sur une pierre gravée dont la forme, le sujet, le style, appartiennent à l'Orient, donnent à ce monument un haut degré d'intérêt, qui justifie suffisamment le sacrifice d'argent que feu M. Denon n'avait pas hésité à faire pour se le procurer, et l'empressement remarquable qu'il mettait à le montrer aux personnes qui visitaient ses précieuses collections. Puissent ces mêmes motifs justifier aussi facilement l'étendue de cette notice, et servir d'excuse à l'aridité des détails dans lesquels nous avons été obligé d'entrer. Puissent-ils encore inspirer aux amateurs de l'antiquité figurée, le désir de connaître une série assez nombreuse de monuments, sur lesquels nous nous proposons d'appeler l'attention des savants, après la publication de nos *Recherches sur le culte et les mystères de Mithra*. Ces monuments présentent, d'une manière indubitable, l'association et le mélange des idées religieuses de l'Orient, de l'Égypte et de la Grèce.

F. L.

N°s 28 et 29. — *CYLINDRE en calcédoine blonde.*

« La pierre gravée qui est figurée sous ces deux numéros est une calcédoine blonde, de forme cylindrique, perforée dans le sens de son axe. Elle appartient encore à cette classe précieuse de monuments qu'on désigne sous la dénomination un peu vague *d'antiquités persépolitaines,* et que l'on trouve principalement dans les ruines de plusieurs villes anciennes de l'Asie occidentale.

« La plupart des cylindres, selon les observations les plus récentes, étaient à l'usage des personnes qui avaient été admises à la célébration des mystères de Mithra. Les initiés les portaient attachés ou suspendus sur une partie quelconque du corps (1), soit par esprit de dévotion, soit pour se faire reconnaître à l'entrée des grottes ou temples souterrains de Mithra, soit enfin pour consacrer le souvenir de leur initiation aux divers grades qu'ils

---

le *mihr,* emblème de Mithra; et elle ne permet, en aucune manière, de prendre les deux figures barbues, à queues de poisson, pour l'Oannès des Babyloniens, comme l'a fait M. Munter, dans l'ouvrage déjà cité.

(1) On voit encore les Musulmans, en Perse et dans l'empire ottoman, porter, soit attachés au bras gauche, soit suspendus sur le front ou sur la poitrine, des amulettes de formes diverses.

avaient obtenus. On trouve, en effet, sur les cylindres, les symboles, les emblemes, les cérémonies, les costumes, les instruments et les autres accessoires qui étaient propres a chacun des grades mithriaques. Ce fait, qui était resté inconnu jusqu'à ce jour, a été établi par l'auteur de cette notice, dans le Mémoire déja cité sur le culte et les mystères de Mithra.

Il y a fait remarquer que les cylindres qui se rapportent aux grades inférieurs, sont ordinairement d'une matière de couleur noire ou obscure, telle que l'hématite, le jaspe noir, la chlorite verte, etc. Ceux des grades supérieurs sont, au contraire, d'une couleur claire, et tantôt en calcédoine, tantôt en agate, tantôt en cristal de roche. Les cylindres de cette dernière classe sont nécessairement les plus rares, et en même temps les plus remarquables par la beauté de leur exécution. On en conçoit facilement la raison: peu d'initiés parvenaient aux grades supérieurs; le plus grand nombre ne franchissait pas les deux ou trois premiers grades. L'histoire de toutes les associations secrètes, dans lesquelles il existe une hiérarchie de grades, donnerait lieu à une observation semblable

Le cylindre dont nous avons à nous occuper peut servir de preuve en faveur de l'opinion rappelée plus haut, et faire voir les relations qui existent entre la couleur de ces monuments et le grade auquel ils appartiennent. Celui-ci est de couleur claire, d'un beau travail, et il se rapporte au grade de *griffon*, l'un des plus élevés qui se conféraient dans les sanctuaires de Mithra.

On y distingue l'emblème sacré que les antiquaires sont convenus d'appeler le *mihr*. Selon l'auteur du Memoire déja cité, cet emblème était originairement une colombe aux ailes éployées, symbole de Vénus-Uranie et de Mithra, dont l'altération successive a produit le globe ailé, que l'on trouve non moins fréquemment sur les monuments anciens de la Perse, de l'Assyrie et de l'Asie-Mineure, que sur ceux de la Phénicie et de l'Egypte. Au-dessous du *mihr*, on voit ici un arbre fantastique. Beaucoup de monuments mithriaques offrent des arbres composés d'une manière analogue, ou des arbres dont l'espèce est facile à reconnaitre. Nous n'hésitons point à les considérer, les uns et les autres, comme les symboles de l'âme, soit à cause de la position qu'ils occupent sur ces monuments, soit par la considération puissante que, dans la langue zende, le même mot *oroüéré* ou *oroüé* a la double signification d'*arbre* et d'*âme* (1). Mithra, protecteur et médiateur des âmes et des corps, roi des vivants et des morts, conducteur des âmes, ou Psychopompe, devait naturellement présider à des mystères fondés sur le dogme de la descente et de l'ascension des âmes. Le *mihr*, ou la colombe, emblème de cette divinité, est en effet placé sur un des côtés de notre cylindre, au-dessus de l'arbre, symbole de l'âme; et semble ainsi nous avertir que le sujet, qui est représenté sur le côte opposé de ce monument, appartient à l'une des scènes psychologiques dont se composait la célébration des mystères mithriaques. Ici, l'on remarque une figure humaine, barbue, ayant aux épaules quatre ailes, dont deux sont élevées vers le ciel, et deux sont abaissées vers la terre. Cette figure tient, de chaque main, un griffon ailé, dressé sur ses pattes de derrière. Elle est vêtue d'une robe plissée et brodée, qui laisse découvertes la cuisse et la jambe droites, particularité qu'on observe sur un grand nombre de monuments analogues. Cette robe est attachée par la ceinture mithriaque, appelée *kosti* ou *évanguin* dans le Zend-Avesta. Le *kosti* et le *sadéré*, espèce de tunique ou chemise qui se mettait immédiatement sur la peau, constituaient *l'habit de combat*,

---

(1) Voyez Zend-Avesta, tom. II (vocabulaire), pag. 472

dont le ciel avait donné le modèle à Mithra (1). Membres d'une église toute militante, et admis à des mystères où le premier degré d'affiliation donnait le titre de *soldat de Mithra* (2), les sectateurs de cette divinité contractaient l'obligation d'être revêtus jour et nuit du *kosti* et du *sadéré*. Ici, l'initié que nous voyons ceint du *kosti*, a combattu et dompté les deux griffons ailés qu'il tient de chaque main. Sa victoire sur ces animaux symboliques l'a rendu digne d'être salué lui-même du titre de *griffon* (3), qualification de l'un des grades les plus élevés des mystères de Mithra.

« Le griffon, sur les monuments mithriaques, est un animal imaginaire, constamment composé de diverses parties empruntées au lion et à l'aigle. Ces deux derniers animaux donnent chacun, séparément, leur nom à deux autres grades Mithriaques, celui de *lion* (4) et celui de *père-aigle* (5). Le premier précédait le grade de *griffon*, et le second était une des trois plus grandes dignités auxquelles pouvaient parvenir les initiés. Le lion, symbole de la chaleur solaire, et l'aigle, symbole de la chaleur éthérée, montrent ici, par leur alliance, que le griffon ne pouvait être que le symbole d'une région élevée (6). Les quatre ailes de l'initié attestent d'ailleurs qu'il est déja parvenu à l'une des régions célestes; et, en effet, le grade de *griffon* élevait le myste au rang *des êtres purs et lumineux*, suivant les expressions du Zend-Avesta, et le préparait à recevoir, pour ainsi dire, les honneurs de l'apothéose; car il était suivi des grades qui assimilaient l'initié aux demi-dieux et aux dieux mêmes (7).

« On ne sera pas étonné d'apprendre, après ces explications, que parmi les deux cents cylindres environ qui existent dans les cabinets d'Europe, il ne s'en trouve que trois, y compris celui de feu M. le baron Denon, qui se rapportent au grade de *griffon*. Les deux autres sont: l'un au musée britannique (8); l'autre, dans le cabinet de M. le Prince Poniatowski, à Rome. Celui que nous venons de décrire a été acquis par l'auteur de cette notice, qui le regarde comme l'un des plus beaux ornements de sa collection d'antiquités orientales.

F. L.

N° 30 — *STATUETTE en bronze, de travail romain.*

Elle représente *Anubis* debout, un bâton à la main.

Ce dieu, soit qu'on le regarde comme un fils d'Osiris, ou seulement comme un antique roi de l'Egypte, était presque toujours représenté avec une tête de chien sur un corps d'homme, quelquefois vêtu d'une tunique, et portant des

---

(1) Zend-Avesta, tom. I, 2e part., pag. 112; et tom. II, pag. 229, 232, 616 et *passim*.

(2) Voyez Tertullien, *de Præscript. hæretic.*, cap. 40, p. 216, D; ed. Rigalt.—*De Coronâ*, cap. 15, p. 111, B, C.

(3) Voyez Saint Jérôme, lettre à Læta, *Oper. omn.*, tom. I, pag. 672, C, D; ed. Vallars.

(4) Voyez Eubule et Pallas, cités par Porphyre, *de Abstin.*, lib. IV, § 16. — Saint Jérôme, *loc. supr. cit.*

(5) Voyez Eubule et Pallas, *loc. cit.*

(6) Le griffon, attribut d'Apollon et du soleil, se voit souvent, sur les monuments grecs et romains, attelé au char de ces deux divinités, ou appuyé sur la roue du soleil, ou placé dans des compositions consacrées à Apollon. Selon Philostrates (*in vit. Apollon. Tyan.*, cap. 47, pag. 134, ed. Olear.), les Indiens représentaient aussi le soleil sur un char traîné par des griffons.

(7) Les grades de *hélios* ou *soleil*, de *père-aigle*, de *père-épervier* et de *père des pères*.

(8) Celui-ci a été figuré peu exactement dans l'ouvrage déja cité de M. Münter; pl. I, fig. 13.

espèces de bottines. Il devrait aussi tenir dans une main un caducée ou un sistre égyptien, et dans l'autre deux épis de blé. C'est à peu près ainsi qu'on le voit représenté sur l'*abraxas* dont nous allons nous occuper.

N° 31. — *ABRAXAS, en jaspe vert, gravé en creux sur ses deux faces* (1).

Ce monument appartient à la nombreuse classe de ceux que l'on désigne vulgairement sous le nom d'*Abraxas*, et qui proviennent soit des sectes gnostiques elles-mêmes, soit de celles qui ont eu avec ces sectes, des rapports plus ou moins intimes. Il offre l'une des compositions les plus riches et les plus remarquables; et il est *inédit*. En effet, les recueils consacrés aux pierres gnostiques, ceux de Macarius, de Pignorius, de Spon, de La Chausse, de Molinet, d'Augustinus, de Gorlée, de Fabretti, de Capello, de Maffei, de Montfaucon et de Ficoronius, n'offrent nulle part la même série d'idées ou de symboles. La plupart de ces collections ne contiennent, sous ce rapport, qu'une simple image d'Anubis sans légende, tandis que la pierre qui nous occupe représente, pour ainsi dire, un drame mystique tout entier.

La figure qu'offre le côté gauche de notre gravure est ce mystérieux Anubis que la mythologie gréco-latine nomme Hermès et Mercure, et que les Egyptiens confondaient souvent avec Thoth, confusion qui s'explique d'autant mieux que, dans les théogonies qui reposent sur le principe de l'émanation, les diverses divinités inférieures ne sont que les *déploiements* des êtres supérieurs.

Fils d'Osiris et de Nephté (la mère des dieux de la troisième classe), et Génie de la brillante étoile de Sothis (Sirius), Anubis ordinairement représenté avec une tête de chien, est, dans l'antiquité égyptienne, le gardien des deux horizons, inférieur et supérieur, et le conducteur des âmes dans les diverses régions qu'elles ont à parcourir, suivant les divers degrés de leur purification. Le caducée qu'il tient dans sa main droite, l'indique comme Psychopompe; la palme qui est placée dans sa gauche, signale la victoire qu'il vient de remporter avec l'âme qui le suit dans les régions célestes, le plérome des gnostiques.

Nous ferons remarquer, en passant, que cette pierre réfute une conjecture de Chifflet, qui prétend, dans son Commentaire sur les Abraxas de Macarius, page 99, que sur un monument de ce genre, le caducée doit se trouver dans la gauche, et la palme dans la droite; tandis que, selon lui, le graveur aurait changé cet ordre.

La figure d'un homme nu qui occupe le côté droit de notre gravure (le revers du monument), pourrait être celle du jeune Harpocrate, qui accompagne Anubis sur un grand nombre de monuments, et particulièrement sur quelques pierres gnostiques. L'idée entière qui domine dans cette composition, s'oppose cependant à cette hypothèse; et c'est, en général, l'âme d'un défunt quelconque qui est ici caractérisée dans sa migration après le trépas. La flamme qui s'échappe d'une torche, placée sur un vase à encens, et que tient la main droite de ce personnage, est le symbole de la purification; le couteau qui se voit dans la gauche, est l'emblème d'un sacrifice consommé; la *persée*, attribut ordinaire d'Isis,

---

(1) La *Notice* suivante, qui contient une explication complète de ce curieux monument, nous a été communiquée par M. Matter, professeur à l'Académie royale de Strasbourg, et auteur de l'*Histoire critique du Gnosticisme, et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*; ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1828; 2 vol. in-8°, et 1 vol. de planches.

et qui surmonte ici la tête d'un mortel, est le signe de la sagesse divine, de la science des mystères.

« C'est donc aux épreuves et aux lumières d'une initiation que le défunt doit sa brillante destinée

« Cette destinée est indiquée par quatre symboles empruntés au règne animal. Le *serpent*, qui enveloppe tout le corps, est le symbole de la vie divine, à laquelle initient les mystères ou la gnosis; la *tête d'épervier*, que l'Egypte donnait a plusieurs divinités, semble dire que le défunt va prendre part à leur félicité comme à leur nature; le *lion*, au-dessus duquel plane tout le personnage, indique qu'il est élevé au-dessus de la région du soleil, dont le lion est l'emblème, non-seulement dans la symbolique de l'Egypte, mais encore dans celle de plusieurs régions de l'Orient; enfin, l'espèce de *scarabée*, qui se remarque sur les bords supérieurs de la pierre, proclame, pour ainsi dire, l'immortalité de celui qui est arrivé si haut.

« Les légendes de cette sorte de monuments jettent rarement un grand jour sur l'idée principale qu'ils doivent peindre. Elles contiennent d'ordinaire les noms de quelques Génies tutélaires, ou quelques supplications qu'on leur adresse. D'autres fois ce sont des caractères bizarrement mêlés, qui se combinaient sans doute d'une manière mystérieuse et dans un but magique, mais dont le sens est inconnu aux profanes. Ici, le nom de *Jao* semble se trouver deux fois à côté d'Anubis, écrit de cette manière: I A W. Il est vrai qu'il faut en choisir les lettres dans des lignes différentes. On peut y trouver aussi le nom de Gabriel, ΛHIЯBAΓ, de la même manière; mais, au fait, on ne doit attacher aucune espèce de prix a ces sortes de tâtonnements. D'un autre côté, il ne faut pas désespérer de lire un jour cette inscription tout entière, si nous parvenons à retrouver un plus grand nombre de ces monuments. Ce qui prouve que l'auteur de celui qui nous occupe a fait des combinaisons de plus d'un genre, c'est qu'il donne plusieurs formes aux mêmes lettres: on y trouve, par exemple, Ɔ et Σ; ᑫ et Я; H et ⌶.

Quant à l'origine et à la destination de cette pierre, rien ne semble s'opposer, au premier aspect, à ce qu'on ne la prenne pour un ouvrage purement égyptien, et relatif aux idées religieuses des sanctuaires de l'Egypte. Les personnages et les symboles qui les accompagnent, pourraient, en effet, être revendiqués par le culte de ce pays Le lion, en particulier, y figure très-souvent et d'une manière très-remarquable (1). D'après un mythe fort connu, le corps d'Osiris a été transporté sur un lion, ce que l'on a entendu du Nil (2). Cependant tous ces personnages et tous ces symboles se rencontrent également sur les monuments des gnostiques. Les caractères grecs de la légende et la forme latine de quelques-uns de ces signes prouvent d'une manière incontestable que ce monument ne remonte pas au-delà des premiers siècles de l'ère chrétienne. L'analogie de quelques autres pierres de ce genre, qui appartiennent aux sectes gnostiques (3), et l'ensemble de toute cette composition si profonde, si religieuse, si sublime, ne permettent pas de douter qu'elle ne provienne de l'une de ces nombreuses écoles de la Gnose, qui, dans les premiers temps du christianisme, se plaisaient à rendre quelques-unes des vérités de cette religion sous les emblèmes les plus éloquents de l'antiquité paienne.

---

(1) Voyez Cuper, *Harpocrates*, pag. 48 et suivantes. — Jomard, dans la *Description de l'Egypte*, I, Antiquités, chap. 8, § 3, pag. 7

(2) Zoëga, *de Obeliscis*, pag. 320

(3) Voyez les planches qui accompagnent l'*Histoire critique du Gnosticisme*, par l'auteur de cette Notice.

Il serait assez difficile de préciser la secte particulière à laquelle a pu appartenir ce monument. La plupart de ces sectes se confondaient ensemble dans leur origine et dans leur décadence, au point d'offrir le *syncrétisme dans le syncrétisme*. Il est pourtant à présumer qu'une école égyptienne a seule emprunté à l'Egypte les symboles que nous venons de signaler; et dès-lors cette pierre doit être revendiquée aux Basilidiens, aux Valentiniens ou aux Ophites. L'idée qui y domine est aussi celle qui domine dans les systèmes de chacune de ces écoles. L'homme, composé d'un principe *pneumatique* et d'un principe *hylique*, doit développer le premier et combattre le second, en suivant la lumière et les éléments de vie divine qui se sont offerts à lui dans la manifestation d'une intelligence supérieure, de *Christos*. S'il parvient à vaincre la matière et à s'élever au point d'entrer en commerce avec les intelligences pures, son âme, dégagée des entraves du monde, guidée par des esprits de lumière, traversera intacte les régions des puissances sidérales pour aller prendre part au banquet de la Sophia céleste, aux félicités du plérôme. Tel est le sommaire des doctrines de la Gnose; tel est le mystère caché sous les emblèmes de notre monument, qui a sans doute servi aux initiés à leur rappeler la partie la plus grave de leur immortelle destinée.

J. Matter

EGYPTIENS, PERSANS, ETRUSQUES, ROMAINS ET AUTRES DU MÊME STILE.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE VIII.

VASES EN USAGE CHEZ DIVERSES NATIONS

En voyant ici des vases de différents pays, on pourra plus facilement sentir la diversité du goût des peuples qui les ont fabriqués, et prendre au moins une idée du style particulier, qui doit se retrouver empreint sur beaucoup d'autres objets de leurs arts. Cette diversité de goût et de manière se fait remarquer moins encore dans la forme des vases que dans les ornements dont, pour la plupart, ils sont couverts.

1re ligne. — *VASES ÉGYPTIENS.*

Les Nos 7, 8 et 9 présentent des vases égyptiens antiques de la plus grande simplicité, mais d'une forme qui n'est pas sans élégance.

Le No 6 est une espèce de jarre ou amphore dont la base devait être enfoncée dans le sable.

Le No 5 est également égyptien, mais paraît être de travail grec, ce qu'indique assez la petite figure nue, et à genoux, qui semble vouloir le mesurer ou le soutenir.

Les vases égyptiens modernes, appelés dans le pays *Bardaches* (Nos 1, 2, 3, 4), sont plus ornés, mais d'une forme moins pure.

2e ligne. — *VASES ETRUSQUES.*

Un grand nombre d'érudits blâment cette dénomination d'*Étrusques*, qui est assez généralement donnée à ce genre de vases antiques, si recherchés des amateurs, dont quelques-uns sont d'une très-grande proportion, et presque tous couverts de peintures où l'on admire surtout la pureté et la hardiesse du dessin: ils observent que ce n'est pas plus en Toscane que dans toute l'Italie que l'on découvre de ces vases; qu'il y en avait surtout des manufactures très-renommées dans la Grande-Grèce et la Sicile. Cela est incontestable; mais il ne faut pas non plus oublier que les Étrusques ont les premiers cultivé les arts en Italie; qu'ils les ont transmis à leurs voisins, et peut-être même aux anciens Grecs, ainsi que beaucoup d'institutions et d'usages; que dès l'antiquité la plus reculée, et avant même les Romains et les Grecs, ils ont fabriqué des vases peints. D'ailleurs, dans les scènes peintes sur un assez grand nombre de ces vases, on remarque cette roideur, cette rigidité de style qui caractérise les productions des Étrusques, et quelquefois même des lettres, des mots entiers qui semblent appartenir à leur écriture et à leur langue.

Il serait inutile de décrire et d'expliquer les scènes peu intéressantes peintes sur les vases donnés ici comme échantillon de l'art des Étrusques. On appellera seulement l'attention sur le vase, N° 11, où l'on voit des guerriers en marche. La forme ronde des boucliers, l'espèce de capuchon qui couvre leurs têtes, méritent d'être remarqués.

Il y a aussi du mouvement et de la vie dans la grotesque figure peinte sur le vase, N° 10.

4ᵉ ligne. — *VASES TARTARES.*

Ces vases ont beaucoup de rapport, surtout par leurs ornements, qui rappellent les broderies des shâls qui nous viennent de l'Orient, avec les vases *indiens* qui occupent sur notre planche la ligne qui suit; mais ils leur sont très-inférieurs, quant aux formes, à la légèreté, à l'élégance.

Le N° 17 est en bronze, et d'un travail chinois. C'est par erreur qu'il a été placé dans cette ligne.

5ᵉ ligne. — *VASES INDIENS ET PERSANS.*

La forme de quelques-uns de ces vases nous paraît bizarre, parce que nous ne connaissons pas assez les usages auxquels ils sont destinés. Tels sont les vases Nᵒˢ 22, 26 et 30.

6ᵉ ligne. — *VASES AFRICAINS ET PERUVIENS.*

Nous voici remontés à l'enfance de l'art. Les vases africains sont de la forme la plus simple; mais les vases péruviens sont barbares. C'est toujours dans les objets qu'ils ont habituellement sous les yeux, tels que des fruits, des animaux, des poissons, etc., que les peuples encore peu avancés dans la civilisation prennent des modèles pour la fabrication ou la décoration de leurs meubles et ustensiles de toute espèce. Nous en avons déja vu des preuves dans les descriptions que nous avons données de plusieurs monuments barbares.

Les quatre vases péruviens, de 34 à 37, sont en terre cuite; ce qui prouve du moins que les Américains connaissaient la plastique. C'est, au reste, ce que nous a confirmé l'examen que nous avons fait d'un cabinet d'antiquités américaines, récemment transporté à Paris. Nous y avons remarqué des vases mexicains, trouvés dans la vieille ville de *Palanqué*, au Mexique, semblables presque en tout, et pour la couleur de la terre, et pour les ornements qui les couvrent, aux vases étrusques.

Le même cabinet contenait des sifflets, des flûtes, aussi en terre cuite, de formes très-bizarres, mais d'une extrême légèreté.



Tiré du Cabinet de M.r Denon.

PLANCHE IX.

PEIGNES. — VASE A PARFUMS.

N° 1. — *Un PEIGNE à deux fins, en ivoire.*

Le bas-relief qui orne une des faces de ce peigne offre un buste de femme entre deux figures accroupies. Ces figures sont séparées par de courtes colonnes qui soutiennent de larges arches. Toute cette architecture rappelle le style du moyen âge.

Sur l'autre face du peigne, N° 2, on voit un lion et un griffon en regard.

Ce peigne nous paraît être de travail romain, et ne devrait pas conséquemment occuper une place sur cette planche, puisque nous n'offrirons que plus tard des objets d'antiquités romaines. Mais il peut servir de point de comparaison entre les styles des différentes nations dans la fabrication de leurs ustensiles les plus communs. C'est par le même motif que, dans la planche qui précède, nous avons placé des vases en usage chez plusieurs peuples divers.

N° 2. — *Autre PEIGNE, également en ivoire.*

Ce peigne-ci est bien de travail oriental.

Au milieu on voit une femme, dont la physionomie est indienne, qui allaite un enfant couché entre ses genoux. Elle est entourée d'ornements très-variés, qui forment plusieurs rangs.

N° 3. — *Un PEIGNE, plus grand que les deux autres*

Les ornements, découpés à jour, y forment divers encadrements réguliers.

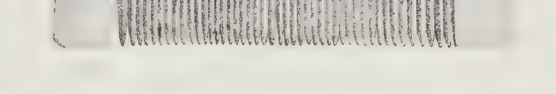
Le goût de ces ornements semblerait indiquer que ce peigne est de travail chinois. Mais le relief que l'on voit, N° 3 *bis*, et qui occupe le revers de l'encadrement du milieu, nous inspire beaucoup de doutes sur la nation à laquelle il faut attribuer ce travail. En effet, dans cet encadrement est représentée une main armée d'une flèche qui perce un cœur. Nous ne croyons pas que cette allégorie de la puissance de la beauté soit admise par les Chinois, ni même par aucun peuple de l'Asie ou de l'Afrique.

N° 4. — *Un FLACON, en ivoire, de forme oblongue et s'ouvrant en deux endroits différents.*

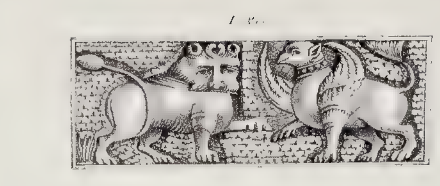
Il est couvert de bas-reliefs représentant des figures posées les unes sur les autres, et bizarrement enlacées entre elles. Les côtés sont ornés d'arabesques.

C'est évidemment un ouvrage oriental, et probablement indien.

1



1 bis

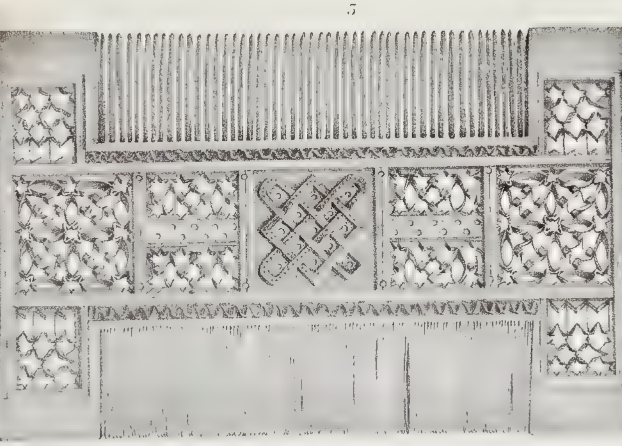


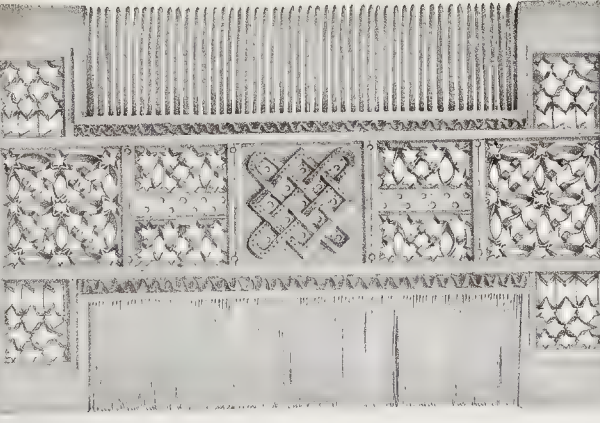
2



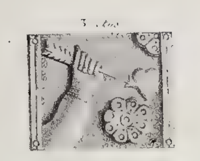


3

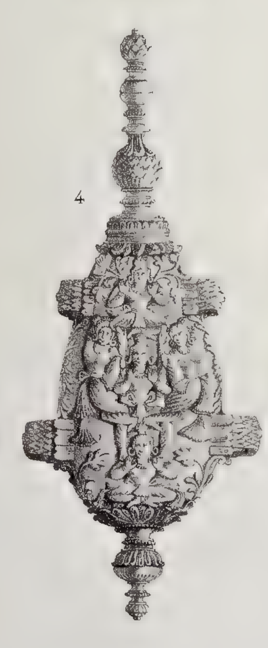




3 bis



4



*Étui du Cabinet de M*r *Denon*

PLANCHE X.

DIVINITÉS INDIENNES

N° 1. — *FIGURE d'une divinité femelle.*

Tout le bas du corps de cette divinité est double. Elle est debout sur un tabouret, qui lui-même est posé sur une base bombée et de forme ovale.

Sur le pourtour de la base, dont on peut voir le développement au bas de la planche, au N° 4, sont sculptées, en bas-reliefs très-peu saillants, cinq divinités chargées chacune d'attributs différents. Deux femmes, en adoration devant elles, leur offrent des présents. Tout ce monument est en corne de rhinocéros.

Il serait assez difficile de dire affirmativement quelles sont les divinités représentées par ce monument. Chaque secte, et il y en a une multitude dans les Indes, a les siennes, et les représente sous des figures et des emblèmes différents. Il est à remarquer que ces divinités ont une multitude de bras, destinés sans doute à porter les divers attributs symboliques de la puissance qu'on leur suppose.

On serait tenté de voir ici, dans quatre au moins des divinités qui y sont figurées, quatre des neuf métamorphoses de *Wischnou*, l'un des principaux dieux des Indiens. C'est ce que semblent indiquer le sceptre, la roue, le buccin, etc., que portent l'un ou l'autre de ses quatre bras. — Il faut lire, au sujet de ce dieu et d'une foule d'autres de la mythologie indienne, le *Voyage du père Paulin* aux Indes orientales, et le *Panthéon indien* d'Edward Moor.

N° 2. — *STATUETTE en bronze.*

La divinité qu'elle représente s'appuie à terre sur une main, et, de l'autre, tient une boule.

Aucun attribut caractéristique ne peut la désigner d'une manière bien certaine

N° 3. — *Petit MONUMENT en bronze.*

Au milieu d'une espèce de portique formé d'ornements bizarres et de figures grotesques, on voit un dieu debout et coiffé d'une mitre. Il tient dans chaque main un sceptre.

Nous ne tenterons point d'expliquer ce singulier monument.

1

2

3

4



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XI.

LE DIEU WISCHNOU

Le seul objet que contienne cette planche est le dessin d'une statuette en bronze, parfaitement exécutée. Le travail en est d'une surprenante délicatesse.

La statuette est celle d'une divinité indienne portant sur la tête une mitre élevée et ornée de perles. Elle est vêtue, par en bas, jusqu'à mi-corps, d'un fantastique, mais riche vêtement. Son buste, nu, est décoré de colliers et de cordons. De l'un de ses quatre bras elle tient une massue; et des trois autres, divers attributs symboliques.

A l'aspect de la gorge un peu éminente de cette figure, et de l'ampleur de ses hanches, on serait tenté de croire que c'est une déesse que l'on a voulu représenter; mais dans toutes les figures que l'on a de Wischnou, il n'est pas représenté autrement qu'on ne le voit ici. Dans l'atlas de son *Voyage aux Indes orientales*, le P. Paulin a donné des gravures de quatre figures de Wischnou, qui ressemblent parfaitement à celle que nous décrivons; et, dans plusieurs endroits de son ouvrage, il parle des attributs que l'on trouve ordinairement dans les mains de ce dieu. Voici, par exemple, ce qu'il dit des figures du dieu Wischnou : « Il tient dans sa main le *dechara*, ou petite roue, symbole du soleil nécessaire pour produire, concurremment avec l'eau; dans une autre, il porte le *buccin* (ou conque marine); dans la troisième, une massue appuyée sur sa cuisse (pour combattre les géants); dans la quatrième, il tient un diamant, symbole de la richesse et de la fécondité (1). »

Ces attributs, comme on voit, ont des rapports frappants avec ceux de la divinité représentée sur cette planche.

---

(1) *Voyage aux Indes orientales*, tom. I, pag. 468, à la note



[illegible] du Cabinet de M.r [illegible]

PLANCHE XII.

DEUX DIVINITÉS TARTARES. — UN VASE.

Voici quelques échantillons de l'art de jeter des figures en bronze, chez les Tartares. On trouvera que ces ouvrages ont d'assez grands rapports avec les productions des arts chez les Indiens, et même chez les Chinois. Mais le style en est plus dur, et ils sont encore moins finis que les productions de l'art dans les Indes; et, quant à l'industrieuse Chine, elle ne nous offre, en ce genre, rien de si grossier, ni de si bizarre.

Parmi les peuples, si différents de mœurs, de costumes, de langage, qui habitent les vastes contrées de la Tartarie, encore si peu connues, dont les uns sont pasteurs, les autres presque sauvages, plusieurs nomades, il en est qui, sans avoir atteint le degré de civilisation des peuples qui les avoisinent, occupent cependant de grandes villes, rassemblent des armées formidables, pratiquent les arts du dessin qui leur sont le plus nécessaires, l'architecture, par exemple, et la sculpture. Les productions que nous allons décrire sortent sans doute des mains de ces Tartares demi-civilisés.

N° 1. — *STATUETTE en bronze.*

Une figure juvénile, vêtue d'une longue robe qui rappelle la robe des Chinois, tient dans une main un fruit qui semble être une orange; l'autre main pend ouverte à ses côtés. Ses yeux sont fermés, et son attitude exprime l'innocence, l'ingénuité de l'adolescence. On dirait que sur le sommet de sa tête ses cheveux sont bouclés avec art; mais il est plus probable que l'artiste a voulu représenter ici le bonnet ordinaire des Tartares, formé d'une peau de bête, et qui, en couvrant les oreilles, retombe par les côtés jusque sur le cou.

Est-ce là une idole, ou n'est-ce point un portrait? C'est ce qu'il nous est impossible de décider.

N° 2. — *VASE en bronze, de forme ronde.*

Sur les bords on voit quatre vaches accroupies, et quatre autres formes ou ornements auxquels on ne saurait donner de nom.

Sur tout le pourtour du vase est un bas-relief que l'on voit développé dans son entier, au N° 4.

Trois grands mascarons, placés à des distances à peu près égales sur ce pourtour, semblent séparer trois scènes différentes où l'on voit quatorze figures, les unes debout, d'autres assises ou accroupies. Toutes, surtout la plus apparente

qui est placée sur notre planche près d'un mascaron, rappellent, par leur pose et les attributs que leur a donnés l'artiste, des divinités de l'Inde. Mais ces attributs sont, ainsi que les figures, à peine ébauchés, et d'ailleurs si confus, qu'on ne saurait dire quelles sont les divinités.

Ce que l'on distingue le mieux dans toutes les figures qui couvrent le pourtour du vase, c'est, d'un côté, le soleil, représenté par un disque grossièrement travaillé, et, de l'autre, la lune dans son croissant. Ne seraient-ce point là les objets principaux de ce tableau? et toutes ces figures emblématiques ne sont-elles point destinées à représenter la course annuelle des astres, les travaux qui s'exécutent en chaque saison? enfin ne serait-ce point là une espèce de calendrier ou religieux ou civil?

N° 3. — *STATUETTE en bronze.*

Cette figure porte sur la tête, comme l'autre statuette de la même planche, un bonnet dont les côtés retombent sur les oreilles; mais celui-ci est garni de deux cornes.

A ses longues moustaches qui viennent se joindre sur sa poitrine, à sa barbe, à sa robe beaucoup plus courte que celle de l'autre figure, nous croyons que l'artiste a voulu représenter un guerrier.

Il serait assez difficile de dire ce qu'il tient à la main. Si l'on admet que ce soit là un guerrier, on verra, si l'on veut, dans cette main une portion d'arc. Les arcs sont presque les seules armes qu'emploient les Tartares dans les combats.

Le quadrupède qu'on voit sur la roche servant d'appui à la statuette, et qui paraît prêt à s'élancer sur une proie, ajoute encore une probabilité de plus à l'opinion que cette figure est celle d'un guerrier.





PLANCHE XIII.

DEUX DESSINS PERSANS

L'un de ces dessins est le portrait d'un sophi, tenant une lance d'une main, appuyant l'autre sur son poignard.

On peut remarquer ici quel est le costume guerrier des sophis.

Un large encadrement, formé de fleurs de diverses espèces, entoure ce portrait.

L'autre dessin, qui est à l'encre de la Chine, représente une plante dont chaque feuille est terminée par des têtes d'animaux chimériques. L'espèce de rose qui est au milieu est elle-même entièrement formée de têtes et de cous d'animaux.

Cette fleur, si bizarre, a de l'élégance, et l'exécution en est parfaite.





Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XIV.

AUTRES DESSINS — SCÈNES FAMILIÈRES

Les deux dessins de cette planche sont de même genre que ceux de la planche qui précède; mais ils représentent des scènes de l'intérieur d'un harem. Ce sont des dessins coloriés.

Dans l'un, on voit une femme d'une physionomie mélancolique et amoureuse, à demi-couchée sur un tapis, un coude appuyé sur un coussin. Elle paraît écouter une vieille esclave, très-laide, qui lui parle avec une sorte d'action. Le bout des doigts de cette esclave sont teints en rouge, suivant la coutume généralement suivie en Perse et dans l'Inde.

Dans l'autre dessin, on voit aussi deux femmes. Elles sont à genoux, et semblent occupées de quelque acte religieux. La plus parée ouvre une espèce de cassolette qu'elle tient à la main, et se dispose sans doute à brûler quelque parfum. Mais si c'est un acte religieux qu'accomplissent ces deux femmes indiennes, il est très-probable que ce n'est nullement un acte moral. L'objet auquel elles rendent hommage ressemble assez au fameux *lingam*, attribut ou plutôt emblème du dieu *Ixora*, le Priape des Indiens : il est renfermé dans une espèce de conque, image sous laquelle l'artiste aura voulu rappeler un autre objet non moins obscène, ou peut-être aussi la coquille où se renferma le dieu pour se soustraire aux yeux d'un géant qui voulait le réduire en cendres (1).

Ces dessins peuvent donner une idée de l'état de l'art dans les Indes ou plutôt dans tout l'Orient. L'architecture seule des maisons est rendue avec assez de soin : mais que d'ignorance dans la manière de retracer les fleurs, les feuilles des arbres, les rochers, etc. Nulle connaissance de l'art de placer les ombres, de faire sentir la perspective!

De tels tableaux n'en sont pas moins intéressants, en ce qu'ils offrent la peinture fidèle des traits, des coiffures, des costumes des femmes dans les Indes, et surtout en Perse.

---

(1) Voyez le *Dictionnaire de la fable*, de Noel, articles *Ixora* et *Lingam*



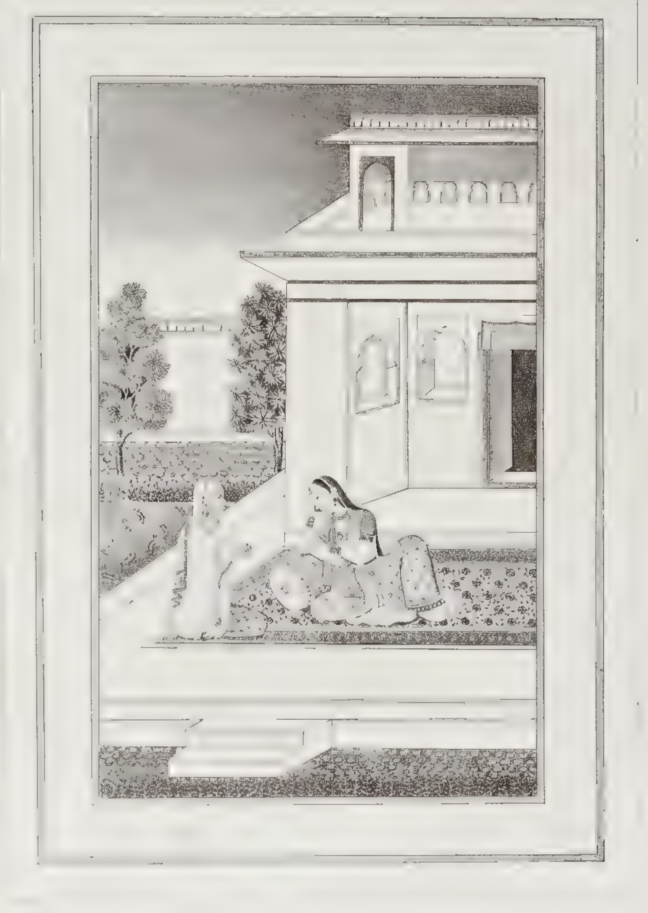


PLANCHE XV.

SCENE DE HAREM — DEUX PORTRAITS DE SULTANS

Le dessin qui occupe le milieu de cette planche offre encore une scène intérieure de harem. On y voit plusieurs femmes à demi-couchées sur des coussins autour d'un tapis blanc, ou nappe, couvert de plats et de fruits. Une autre femme accroupie, et placée sur le premier plan du tableau, paraît avoir le département des liqueurs; elle est en effet près d'un petit buffet couvert de fioles et de tasses : en face, une femme encore, dans la même attitude, tient une espèce de guitare ou mandoline à long manche. Celles-ci sont sans doute des esclaves, bien que leur parure diffère peu de celle des femmes pour qui seules le repas semble avoir été préparé. Nous croyons aussi voir des esclaves dans ces deux femmes qui sont hors de la scène principale du tableau, et dont une, penchée aux pieds d'une femme à demi-couchée, semble occupée à lui mettre ou à lui ôter le long caleçon qui couvre ses jambes et ses cuisses; dont l'autre debout, et du côté opposé, présente de loin, à la femme en caleçon, une écharpe, peut-être un mouchoir. N'est-ce point un message qu'elle apporte de la part du maître à celle de ses femmes qui doit être, ce jour-là, la favorite? Nous croyons pouvoir expliquer ainsi le sujet de ce tableau, si toutefois il signifie autre chose qu'un repas de femmes dans un harem.

Ce dessin est colorié, et n'est pas sans agrément. Quoique toutes les femmes aient presque la même physionomie, elles n'ont pas la même expression.

A droite de la planche est le portrait en pied du sultan Akbar, appuyé sur une épée, et tenant une fleur à la main.

La mémoire de cet empereur est en grande vénération dans l'Inde. Ses exploits, et, mieux encore, son humanité, sa générosité, son amour pour les lettres, lui méritèrent l'amour de ses peuples et des étrangers.

Il monta sur le trône de l'Hindoustan en 1556, et mourut en 1605, âgé de 63 ans.

Son tombeau, que l'on voit à quelque distance de la ville d'Agrah, est un des plus magnifiques monuments modernes de toute l'Inde. Il s'élève au milieu d'une vaste enceinte remplie d'arbres forestiers, qu'il surpasse de beaucoup en hauteur, par ses tours, ses dômes, etc. — William Hodges en a donné une vue gravée et la description dans son *Voyage pittoresque* de l'Inde (1).

---

(1) Voyez *Travels in India during the years 1780-1783; by William Hodges;* et les deux planches publiées par le même voyageur, sous ce titre : *Views of the gate leading to the tomb of Akbar,* etc.

Ce sultan était l'arrière-grand-père du fameux Aureng-Zeib, dont on voit aussi le portrait à la gauche de la planche, et qui ne mérite pas moins notre attention.

Aureng-Zeib, qui est représenté ici debout, une rose dans une main, et appuyé de l'autre main sur une longue canne, ne parvint au trône que par des crimes; et pourtant autour de sa tête l'artiste a tracé une auréole, ce qui indique assez la haute idée qu'il avait des vertus de son modèle. Mais il est bon de savoir qu'Aureng-Zeib, profondément hypocrite, affecta toujours le plus grand zèle pour la religion; que même dans sa jeunesse il s'était inscrit parmi les fakirs, et avait pris leur costume. Ajoutons encore que, lorsque son ambition fut satisfaite, et qu'il se fut emparé du pouvoir suprême, il gouverna long-temps ses vastes états avec prudence et justice.

Il était né en 1619 (an 1208 de l'hégire), et avait reçu de son père le nom d'Aureng-Zeib, *ornement du trône.* De deux frères aînés qu'il avait, il fit décapiter l'un, et périr l'autre par la morsure d'un serpent. Quant à son père, il le renferma dans une forteresse où, peu après, le malheureux prince fut empoisonné, dit-on, par un médecin que lui avait envoyé Aureng-Zeib.

Ce n'est point ici le lieu de retracer la vie de cet empereur assassin. On peut la lire en détail dans l'*Histoire de l'empire du Grand-Mogol,* par le P. *Catrou,* et dans un article fort étendu que feu Langlès a inséré dans la *Biographie universelle.*

Aureng-Zeib mourut, âgé de 90 ans, le 21 février 1707.







PLANCHE XVI.

ENTREVUE DE DEUX PRINCES INDIENS.

Ce vaste dessin représente l'entrevue de deux princes indiens dans une salle excessivement ornée, dont l'architecture est bizarre, mais non sans élégance. Au fond de la salle sont trois portraits richement encadrés.

Les deux princes s'avancent chacun de leur côté, accompagnés de nombreux officiers dans leurs plus brillants costumes. L'un et l'autre s'appuient sur un long sabre, et sont dans l'attitude d'hommes qui se parlent ou vont se parler.

Il est probable que c'est ici un tableau *historique;* que nous voyons-là les véritables portraits de deux princes, et même des principaux officiers de leur cour. Mais nous ne savons absolument ni quels sont ces princes, ni pour quelle cause eut lieu cette solennelle entrevue, ni quel traité ou quel événement en furent la suite.

P 16



Tiré du Cabinet de M. Denon



SECTION IV.

OUVRAGES CHINOIS

La collection d'ouvrages chinois, en divers genres, que possédait M. Denon, était considérable et précieuse; mais il a cru ne devoir offrir au public, dans les estampes que nous allons décrire, qu'un assez petit nombre d'objets : des meubles, des statuettes, quelques dessins. Et, en effet, c'en était bien assez pour faire connaître le goût, la manière des Chinois dans les arts du dessin.

Ce peuple si constant dans sa politique, dans sa religion, dans sa morale, ne l'est guère moins dans les arts qu'il pratique. Ce serait pourtant une erreur de croire qu'il y reste stationnaire; que chez lui on n'exécute aujourd'hui un meuble, un tableau, un édifice, ni mieux, ni plus mal qu'on ne les exécutait il y a vingt siècles. Sans doute on y trouvera toujours du mauvais goût, de la bizarrerie; mais ne sommes-nous point trop portés a nommer *bizarre* toute production de l'art dans laquelle nous ne retrouvons plus la manière commune à nos artistes, toute production où sont violées les règles qu'ils suivent ordinairement, et que nous sommes habitués a respecter comme des lois? Toujours est-il vrai que, pour ne parler que de l'exécution, on remarque des différences sensibles dans les ouvrages chinois de telle ou telle époque. Il paraît donc certain qu'à la Chine, comme en Europe, les arts ont eu leurs périodes d'accroissement et de décadence. Là, comme ailleurs, les opinions, les goûts, les mœurs, et conséquemment les arts, changent, se modifient, peut-être, il faut en convenir, d'une manière moins prompte, moins tranchante que dans d'autres contrées. Voilà du moins ce qui semble résulter des ouvrages d'arts qui sortent de ce pays, et qui offrent entre eux des différences bien saillantes à l'œil de l'observateur attentif.

Mais pour que l'on pût faire l'histoire de l'art chez les Chinois, désigner chronologiquement ses périodes, soit progressives, soit rétrogrades, il faudrait mieux connaître la nation : or l'on sait qu'elle n'est pas communicative; qu'elle éloigne les étrangers de l'intérieur de ses villes; que, si l'on en excepte les missionnaires, bien peu d'Européens peuvent se flatter d'avoir observé de près ses institutions, ses goûts, son caractère et ses mœurs : et ce n'est pas des missionnaires que l'on pouvait attendre des notions bien exactes, des observations approfondies sur les arts du dessin.

PLANCHE XVII.

PAYSAGES CHINOIS.

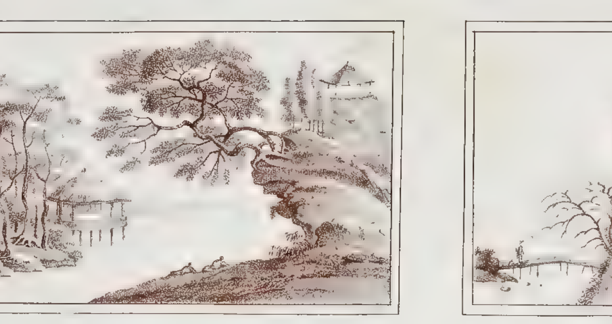
Les deux petits paysages que l'on voit au haut de la planche ont été dessinés d'après des vases chinois.

Ils ne donneront pas une idée très-favorable des artistes du pays; mais ils prouveront du moins que les Chinois savent, quand ils le veulent, pratiquer l'art de la perspective. Il y a certainement un premier, un second et même un troisième plans très-sensibles dans ces dessins.

Les sites qui y sont représentés sont ceux que les Chinois affectionnent, ceux qu'ils veulent retrouver dans leurs jardins. On sait qu'ils sont les inventeurs de ce genre de jardins qu'on appelle *anglais*, et que l'on devrait nommer *chinois*.

Le dessin qui occupe tout le bas de la planche est un fragment d'un grand dessin chinois, colorié.

Il représente des Chinois riches, des magistrats en voyage. Il ne peut offrir d'intérêt qu'en ce qu'il montre quelle est la forme assez bizarre de leurs voitures, et combien leur escorte est nombreuse. Les animaux qui traînent les voitures, sont on ne peut plus mal rendus; on ne dessine pas plus mal dans l'enfance de l'art. A l'une des voitures on voit un cerf attelé; et c'est presque le seul animal dont l'espèce y soit clairement indiquée.







[illegible] du Cabinet de M. [illegible]

PLANCHE XVIII.

UN GENIE, *statuette en laque.*

La statuette dessinée sur cette planche est de laque du Japon, et dorée dans presque toutes ses parties. Elle a un pied, à peu près, de hauteur.

Elle représente un Génie qui paraît courir avec rapidité. Une de ses jambes est en l'air, tandis que l'autre pose sur la tête d'un monstre. Sa tête, dont tous les traits peignent la colère, dont l'énorme bouche est à demi-ouverte, est tournée du côté opposé à celui vers lequel il semble s'élancer. D'une main, qu'il tient très-élevée et courbée au-dessus de sa tête, il tient un petit paquet de plantes; de l'autre, qui est abaissée, une espèce de tasse, où sans doute il doit exprimer le suc de ces plantes enchantées.

On sait combien le peuple est superstitieux en Chine comme au Japon. En Chine, par exemple, il existe un préjugé superstitieux dont on ne croirait pas l'esprit humain capable. La position d'une maison ne paraît pas chose indifférente à un Chinois; car de cette situation il peut résulter pour le possesseur, non pas des commodités, des avantages plus ou moins grands, mais des malheurs, des revers, des événements qui lui seraient plus ou moins funestes. Par le mot de *fon-choui*, qui signifie *vent et eau*, ils entendent l'heureuse ou funeste situation d'une maison, d'une sépulture, d'un édifice quelconque. «Si à côté de la maison d'un Chinois, un voisin imprudent en construit une autre qui ne soit pas dans le même plan; si l'angle que forme sa couverture est tellement dirigé qu'il prenne en flanc le mur ou le toit de la maison ancienne, c'en est assez pour croire que tout est perdu; la terreur saisit le propriétaire de l'ancien logis; lui et toute sa postérité seront sans cesse en butte à l'influence sinistre de ce malheureux angle. L'érection du nouveau bâtiment devient l'époque d'une haine implacable entre les deux familles, et fournit souvent la matière d'un procès dont on occupe les premiers tribunaux. Lorsque les plaintes judiciaires n'ont aucun succès, il ne reste qu'une ressource au propriétaire vexé; c'est de faire élever, sur le milieu de son toit, un monstre, un dragon qui jette un regard terrible sur l'angle funeste, et ouvre une gueule effroyable pour engloutir ce sinistre *fon-chou*. Alors on se trouve un peu plus en sûreté (1).»

---

1) *De la Chine*, ou *Description générale de cet empire*, par l'abbé Grosier; tome IV, livre IX — L'auteur cite, au sujet du *fon-chou*, une anecdote assez plaisante. Un gouverneur de Kiene-Tchan, pour se garantir d'une église de Jésuites qui, bâtie sur une hauteur, dominait son palais, plaça sur sa maison le monstre préservateur. Mais, n'étant pas encore pleinement rassuré, il eut de plus la sage précaution de tourner un peu de biais ses principaux appartements, et de faire élever, à deux cents pas de l'église, une espèce de corps de logis intermédiaire ou de large façade, haute de trois étages, pour rompre encore mieux les influences du *tiene-tchu-tan*, ou *église du seigneur du ciel.*

Ne voyons-nous point ici la représentation de l'une de ces effrayantes figures que les Chinois placent sur leurs maisons, lorsqu'elles sont menacées de funestes influences? Ce qu'il y a de certain, c'est que notre statue a le *regard terrible* et la *gueule effroyable* de leurs monstres *préservateurs*



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XIX.

MAGOTS

La figure grotesque qui occupe le milieu de cette planche est en bois de bambou.

On a cru voir dans ce *magot* un portrait du sage *Confucius;* et cela sans doute à cause de sa volumineuse barbe, de l'énorme bosse qu'il porte sur le sommet de sa grosse tête, et surtout parce que les deux branches inégales et dépouillées qu'il porte dans ses deux mains, et que l'on a qualifiées de *sceptres,* semblent indiquer la puissance qu'il exerçait sur la raison humaine par ses écrits et ses vertus. Mais nous avons vu d'autres statues chinoises de Confucius, qui n'ont ni rapport, ni ressemblance avec celle-ci; et, quoique nous sachions que les artistes chinois ne connaissent nullement ce que nous appelons le beau, les convenances dans les ouvrages de l'art, nous ne croirons jamais qu'ils aient pu représenter dans une attitude et sous des traits si ignobles, le sage, le législateur que la nation entière révère comme un dieu, qui a des autels, et à qui, chaque année, on offre des sacrifices dans tout l'empire.

Ce n'est donc vraiment là qu'un *magot,* comme on en trouve tant dans les cabinets des curieux; mais il est d'un travail plus parfait. Il y a de la vie, de la vérité dans toute cette figure.

C'est encore un magot en bois de bambou que nous voyons à la droite du prétendu Confucius. Il est dans l'attitude d'un homme qui, à demi-couché, se réveille ou s'endort. Il bâille, et ses yeux sont fermés. — Il y a aussi beaucoup de vérité dans cette figure.

Le petit groupe que l'on voit du côté opposé, et qui fait pendant au magot que nous venons de décrire, est en ivoire.

Un personnage à longue barbe pointue, vêtu et coiffé à la chinoise, se tient debout tout près d'un petit *génie* fort laid, vers lequel il penche la tête, et qu'il semble écouter avec attention.

C'est l'usage des Chinois de donner aux génies une grosse tête et des traits hideux.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XX.

DIVERS USTENSILES DE TRAVAIL CHINOIS.

On ne voit ici que des vases, tels que théières, coupes, bouteilles, et des boîtes ou cassolettes. Plusieurs de ces objets sont remarquables par la forme, les ornements, la matière. C'est sur ceux-ci seulement que nous arrêterons un peu notre attention; les autres, nous ne les désignerons que par les N^os qui en accompagnent la figure.

N° 1. — *Une COUPE en terre cuite, près de laquelle est debout un petit magot.*

N° 2. — *BOUTEILLE en porcelaine verte, sur laquelle sont des ornements en relief.*

N° 3. — *THÉIÈRE en terre, dite* BOCCARO, *composée de deux fruits accolés et portés sur une même tige.*

N° 4. — *POT de forme ovale, en porcelaine grise.*

N°s 5 et 6. — *Deux VASES en faïence, sur lesquels sont peintes des fleurs.*

N° 7. — *Une CASSOLETTE en terre brune, portée sur trois pieds ornés de masques.*

Sur son pourtour sont des méandres en relief.

N° 8. — *BOUTEILLE en porcelaine verte, forme de goutte.*

N° 9. — *Une THEIERE en terre, forme de fruit à côtes.*

N° 10. — *VASE en faïence, de forme cylindrique.*

N° 11. — *Une COQUILLE de limaçon, en porcelaine bleu-clair, élevée sur quatre pieds.*

N° 12. — *Un VASE en porcelaine grise, de forme ovale, avec muffles et cercles d'ornements émaillés en brun.*

N° 13. — *COUPE en terre, formée par la moitié d'une pêche, et dont*

les anses sont ornées par un tronçon de branche du même arbre.

Dans l'intérieur est figuré, en relief, le noyau du fruit.

N° 14. — *Un VASE, en porcelaine, formé par une carpe de couleur violette, entouré vers sa base d'un carpeau, et dressé sur un terrain d'où s'élèvent quelques touffes de plantes aquatiques.*

N° 15. — *Une COUPE en terre avec quelques ornements en relief.*

N° 16. — *VASE en faïence sur lequel sont peints des rameaux.*

N° 17. — *THEIERE en porcelaine vert-pâle, formée d'une grosse pêche, d'une grenade et d'un autre fruit.*

C'est le premier de ces fruits qui fait la véritable théière; les autres ne paraissent être que d'ornement.

N° 18. — *VASE en porcelaine jaunâtre, de forme elliptique tronquée par le bas.*

Il est entouré de cercles en relief de couleur chocolat.

N° 19. — *VASE en faïence, de même forme que le précédent.*

N° 20. — *TASSE en porcelaine, émaillée de diverses couleurs.*

Sa forme est celle de la fleur du nénufar.

N° 21. — *VASE en bois de bambou, de forme dite de* GOURDE, *et chargé d'ornements parfaitement sculptés.*

N° 22. — *BOÎTE en laque, dont la forme est celle d'un canard couché qui tourne la tête.*

Le couvercle est formé par les ailes, qui peuvent s'enlever à volonté.

N° 23. — *VASE à parfums, en terre, de la forme d'un fruit entouré de feuillages.*

N° 24. — *BOÎTE de laque, forme de coquille bivalve.*

Le fond, qui imite la teinte du fer, est chargé de paysages et d'oiseaux qui

se détachent en couleur d'or. — Cette boîte, qui, dans la gravure, paraît d'une assez petite dimension, a, dans l'original, quatre pouces trois lignes de hauteur, sur une largeur de sept pouces et demi.

N° 25. — *Espèce de BOÎTE, forme de vase, en bois de bambou.*

Ses quatre faces, aplaties, sont recouvertes avec beaucoup d'adresse par une pellicule d'écorce de bambou. Les ornements que l'on y voit sont sculptés en bas-relief, coloriés en partie, et appliqués sur le fond.

N° 26. — *Sorte de VASE en stéatite, couleur de succin; il est de la forme d'une main entourée de branchage.*

L'ouverture du vase est dans l'intérieur de la main

N° 27. — *VASE en faïence, de même forme que les vases* N°s 18 et 19.

N° 28. — *Une THÉIÈRE en bronze, forme de pêche, élevée sur une tige garnie de feuilles*

N° 29. — *VASE en bronze, de forme ronde, garni d'anses.*

N° 30. — *VASE oblong, aussi en bronze.*

N° 31. — *VASE de la même matière, sur lequel se trouvent diverses figures, et entre autres les deux figures représentées séparément sous les* N°s 37 et 38.

N° 32. — *Magnifique VASE à parfums, en bronze, haut de neuf pouces et demi, large de six pouces.*

Ses quatre faces sont chargées de figures d'animaux chimériques; son couvercle à jour est surmonté d'un orifice de forme carrée.

Ce vase est porté sur un plateau à quatre pieds, où l'on trouve une inscription chinoise, qui, d'après l'explication qui en a été donnée, contient la date de la fabrication du vase. Cette date remonterait au règne du cinquième empereur de la famille *Ta-Ming*, qui occupa le trône de la Chine depuis l'an 1426 jusqu'en 1436 de notre ère.

N° 33. — *VASE de forme de cippe en jaspe rubané.*

N° 34. — *VASE en bronze; sa forme est celle d'une bouteille très-allongee.*

Ses anses sont formées par des branches chargées de fleurs.

N° 35. — *Autre petit VASE en bronze.*

N° 36. — *Autre petit VASE à pans coupés, de même matière*

N°s 37 et 38. — *Deux petites figures de DANSEURS.*

L'un des danseurs se verse, tout en sautant, du vin d'une bouteille dans un vase. L'autre danseur tient au-dessus de sa tête un disque, peut-être un tambour de basque.

Ces deux figures ressortent en bas-relief sur le vase, N° 31, qui est couvert de beaucoup d'autres ornements

PLANCHE XXI.

GRAVURES CHINOISES

Les trois estampes de cette planche sont faites d'après des gravures chinoises Des occupations champêtres en sont le sujet.

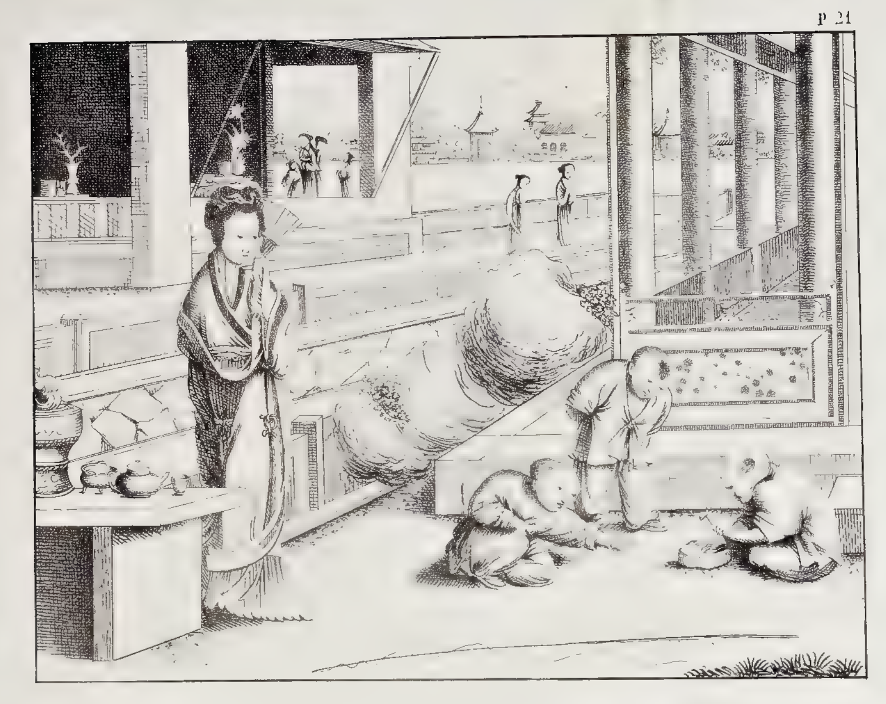
Dans la plus grande, où les ombres sont plus fortes que dans les deux autres, une femme, debout près d'un gros sac qui paraît rempli de feuilles, considère trois enfants, dont l'un, accroupi, casse avec un marteau, sur une pierre, quelque chose, des noyaux sans doute; un second, debout, les mains derrière le dos, le regarde faire; et le troisième, à genoux, tend avidement la main pour avoir sa part des amandes.

Il y a beaucoup de vérité dans le groupe de ces trois enfants.

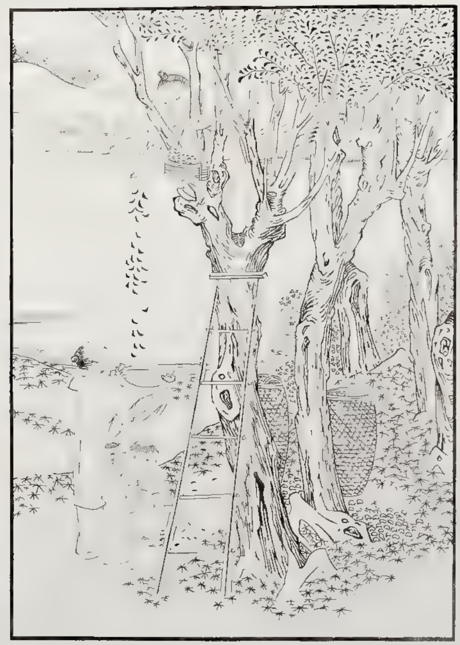
Dans la seconde estampe, une femme, grimpée sur un arbre, cueille des feuilles, et les jette à poignée dans un pan de la robe d'un homme placé au pied de l'arbre. Ce ne peut être des feuilles de thé que cueille cette femme, car l'arbrisseau qui les produit ne s'élève que de quatre à cinq pieds au plus; et les femmes font la récolte de ses feuilles sans être obligées de monter sur sa tige et ses branches.

Dans la troisième estampe, deux femmes sont occupées, dans une maison de paysan, à faire cuire ou sécher des graines dans un bassin posé sur un fourneau. Plus bas un enfant souffle dans un chalumeau pour animer par-dessous le feu du fourneau. Non loin de ce groupe en est un autre où l'on voit une vieille femme présentant à deux femmes, dont on aperçoit les têtes au-dessus du mur d'une maison voisine, un très-jeune enfant qui leur tend les bras. Les deux maisons paraissent être séparées par la voie publique, pavée d'assez gros blocs de pierre.

Ces dernières estampes sont au trait.







[illegible] Colin [illegible]

PLANCHE XXII.

BAS-RELIEF CHINOIS. — GROUPE EN TERRE CUITE

Deux tableaux figurent sur cette planche.

L'un est dessiné d'après un bas-relief en ébène, qui forme le devant d'un coffre en laque. Le sujet en est sans nul intérêt : des oiseaux d'eau barbotent et cherchent leur nourriture dans la vase d'un marais, près d'un pont grossièrement fabriqué. — Mais le dessinateur a parfaitement rendu l'effet de ce genre de sculpture sur bois vernissé.

Le sujet de l'autre tableau, pris d'un groupe en terre cuite, pourra paraître obscène, et nous eussions supprimé cette estampe, si elle ne donnait lieu à quelques observations relatives moins à l'art qu'aux mœurs des Chinois.

Deux jeunes Chinoises nues, dans les bras l'une de l'autre, se caressent avec ardeur. De telles scènes doivent être fort communes dans un pays où les femmes vivent entre elles, dans l'intérieur de leurs maisons, et privées de la société des hommes; où les filles ne voient les époux que leurs parents leur destinent, que lorsque le mariage est conclu; où un homme peut avoir plusieurs femmes qu'il tient constamment renfermées.

Au reste, la nation chinoise, que, dans un si grand nombre de livres, on représente comme si chaste et si pudique, ne se montre pas du moins telle dans les productions de ses arts. Il est peu de cabinets d'amateurs qui ne possèdent, dans les collections d'ouvrages chinois, quelques *spintriennes* (c'est ainsi que l'on est convenu d'appeler les productions du genre licentieux). Le cabinet de M. Denon contenait des cartons et un volume entier remplis de *spintriennes* chinoises. Les dessins du volume étaient accompagnés d'un texte chinois, sans doute explicatif des scènes retracées par le pinceau.





Cire du Cabinet de M. Denon

SECTION V.

MONUMENTS ANTIQUES,

GRECS ET ROMAINS

Nous avons vu les arts, à leur origine, chez les peuples barbares; nous les avons vus ensuite moins grossiers sans doute, mais astreints à d'anciennes règles ou procédés qu'ils semblaient ne pouvoir franchir, dans plusieurs pays despotiquement gouvernés, où ils étaient esclaves, aussi bien que les hommes. Observons-les à présent chez des peuples qui ont joui d'un gouvernement libéral, chez des peuples qui ne reconnaissaient de maitres que les lois. Ici, nous les verrons s'élever au plus haut degré de perfection : le génie n'apparaît et ne brille que dans les contrées où fleurit la liberté.

Quelle fut, en GRÈCE, l'origine des arts du dessin? y furent-ils portés par les Egyptiens, par les Phéniciens? On l'a prétendu; c'est même l'opinion commune : mais nous sommes loin de l'adopter; nous ne trouvons aucun rapport entre le genre des antiques productions tant africaines qu'asiatiques, et le goût qui dirigea les Grecs, même au temps, qui pour eux dura peu, de l'enfance de leurs arts. Les Grecs n'accumulèrent jamais, comme les Indiens, les Égyptiens, les Perses, etc., de bizarres symboles sur les images de leurs dieux, et n'en firent jamais des monstres qu'on ne peut considérer qu'avec effroi ou dégoût. Ils donnèrent, il est vrai, un foudre à Jupiter, un trident à Neptune, une ceinture à Vénus, et c'étaient d'ingénieux emblèmes; mais ils n'imaginèrent point d'attacher aux corps de ces divinités quatre, huit, dix bras; de changer leurs têtes augustes en becs énormes de vautours ou de chouettes, en museaux de chiens, de loups, etc., etc. : ce ne fut point par d'aussi difformes emblèmes qu'ils crurent devoir désigner la puissance ou les attributs de leurs divinités.

Dans le style des premières productions de leurs arts, on remarquera sans doute de la roideur, de la sécheresse; et, en cela, elles ressemblent parfaitement aux productions des Etrusques, de ce peuple le plus ancien, selon nous, de tous les peuples de l'Italie. Serait-ce donc des Etrusques que les Grecs tiendraient leurs arts? Il nous paraît plus naturel de croire que les premiers habitants de la Grèce, les Pélasges, fondèrent des colonies sur les rivages de l'antique Ausonie; qu'ils y portèrent leurs dieux, leurs lois et leurs arts; que l'une de ces colonies, fixée dans les contrées qu'on appela depuis l'Etrurie, civilisa, la première, toutes les contrées voisines, et surtout le *Latium*, auquel touchaient d'un côté ses limites. Les Romains reconnaissaient que c'était aux Étrusques qu'ils devaient presque toutes leurs institutions politiques et civiles, leurs spectacles et leurs jeux, et, sans nul doute aussi, leurs arts.

Ainsi, dès les temps de la plus haute antiquité, les Pélasges, ou, pour mieux dire, les plus anciens habitants de la Grèce dont l'histoire fasse mention, furent les législateurs et les maîtres dans tous les arts, de ces Romains qui devaient, dans la suite, civiliser, à leur tour, et les Gaules, et, du moins en partie, l'antique Germanie. Mais il reste à savoir quels étaient ces Pélasges, comment ils vinrent s'établir dans la Grèce et dans ses iles; par quelle cause ils avaient dévancé, en civilisation, les nations contemporaines. De nombreux écrits ont été

publiés sur leur origine (1), qui n'en est pas moins restée très-obscure. L'opinion la plus vraisemblable est que les Pélasges étaient descendus des contrées septentrionales, d'abord dans la Thessalie, et de là dans le Péloponèse, avant ou peu après le déluge qui arriva sous le règne de Deucalion. On a remarqué, depuis long-temps, que les peuples du Nord, en s'établissant dans de plus doux climats, y transportent cette activité, ce génie fécond en ressources, dont ils sont redevables aux besoins qu'ils ont ressentis plus poignants et plus intenses dans leur première patrie. C'est ce qui fit que les Pélasges, fixés dans la Grèce, se distinguèrent bientôt par leurs arts et leurs institutions. Ils y prospérèrent si promptement, et leur multiplication fut telle, que cette terre, quelque fertile qu'elle soit, ne pouvant plus suffire aux besoins de la population, il leur fallut envoyer des colonies, non-seulement dans toutes les îles de l'Archipel, mais en Sicile, et sur presque toutes les côtes de la méditerranée, qu'ils envahirent souvent à main armée.

Quoi qu'il en soit, toujours est-il vrai de dire que les Etrusques, colonie de Pélasges, dans notre système, furent les maîtres des Romains, qui, plus tard, les subjuguèrent. Ces Romains, incessamment occupés de guerres et d'intrigues politiques, cultivèrent peu les arts. Quand les Etrusques ne leur fournirent plus d'artistes, ils en trouverent dans la Grece, de meilleurs, de plus habiles.

On ne doit donc point distinguer les productions grecques des productions romaines: aussi avons-nous cru devoir les placer ensemble dans cette partie de notre ouvrage.

Les monuments antiques, grecs et romains, ont été tant de fois retracés dans des ouvrages qui sont entre les mains de tout le monde, que M. Denon jugea à propos de n'en choisir, pour les publier, qu'un petit nombre parmi tous ceux que renfermait sa collection. Il n'avait d'autre but que de donner une idée du genre des productions de l'art, à diverses époques, tant en Grèce qu'à Rome.

Il entrait aussi dans son plan de représenter les productions de l'art dans la période de sa décadence. C'est ce qu'il a fait; mais nous réservons pour une autre section de l'ouvrage les productions de ces temps malheureux de la dégénération des arts, et l'on pourrait dire de l'esprit humain, dans tous les genres.

---

(1) Voyez, entre autres, les divers Mémoires sur les Pélasges, disséminés dans l'immense recueil de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis le tome II de l'édition in-4° jusqu'au tome XVIII

PLANCHE XXIII.

BAS-RELIEFS ANTIQUES

Cette planche ne contient que des fragments de bas-reliefs antiques, volsques et romains.

Nos 1 et 2. — *FRAGMENTS, moulés sur des bas-reliefs volsques trouvés à Veletri.*

Le plus considérable de ces fragments représente deux guerriers sur des chevaux qui galopent. On voit le bouclier rond de l'un de ces guerriers, et le casque de l'autre, qui ressemble beaucoup aux casques de nos anciens guerriers; ce qui prouve combien ce genre d'armures est ancien, et combien il a subi peu de changement jusqu'à nos jours.

Le travail de ces deux fragments a toute la roideur des ouvrages étrusques, ce qui ne doit pas étonner, puisque l'Étrurie, qui donna les arts à tous ses voisins, était limitrophe du Latium, dont le pays des Volsques faisait partie.

N° 3. — *FRAGMENT de bas-relief.*

On y voit un masque en profil, qui rappelle la figure de Silène. Ce fragment est en terre cuite, et faisait partie d'une frise dont un bas-relief complet appartient au Muséum britannique.

N° 4. — *Autre fragment de bas-relief représentant un FAUNE.*

Le travail en est du plus beau style.

N° 5. — *Une FEMME demi-nue, un genou en terre, dans l'attitude de la supplication ou de l'adoration.*

C'est encore un débris de quelque autre monument. Il a été restauré sur un champ de forme ronde, ce qui le fait paraître complet.

N° 6. — *Un ENFANT soutenant sur l'épaule droite une guirlande composée de fleurs et de fruits.*

Ce beau fragment faisait autrefois partie d'une frise dont un grand morceau est conservé parmi les antiquités du Muséum britannique.

N° 7. — *Un MASQUE comique.*

Ce masque est du genre de ceux qui sont représentés à la tête des comédies de Térence, dans le plus ancien manuscrit que l'on possède des œuvres de ce poëte.

Ce fragment faisait probablement partie de la frise de quelque théâtre antique.

Dans cette seule planche on a des exemples de ce que fut le style des productions de l'art chez les Romains, et lorsqu'ils employèrent des artistes étrusques, et aussi après que des artistes grecs leur eurent apporté leurs talents et inspiré le goût du beau.



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XXIV.

UN SACRIFICE AU DIEU PAN.

BAS-RELIEF

Voici le sujet du bas-relief sur marbre blanc dont cette planche offre le dessin.

Un pâtre, assis devant un autel rustique dressé aux pieds de la statue du dieu Pan, et qui soutient une lampe grossière et sans ornements, tient de la main droite par une patte un sanglier, que de la gauche il s'apprête à immoler. Plus loin sont un troupeau de moutons, et, au-dessous du plan où se passe la scène, un chien qui, la tête levée, semble demander sa part du sacrifice pastoral. — Des deux côtés du chien de gros oiseaux domestiques cherchent sur le sol leur nourriture.

Ce bas-relief est exécuté avec goût; la scène qu'il représente est rendue avec naïveté, et n'est pas sans intérêt.



[illegible] del.

Tiré du Cabinet de M.r [illegible]

PLANCHE XXV.

UN GUERRIER

STATUETTE EN BRONZE

Ce guerrier est représenté debout, dans l'attitude du repos : il tient la tête un peu baissée; son corps est couvert d'une cuirasse. On peut remarquer dans sa jambe droite une légère flexion; ce qui contribue à rendre la pose de la figure un peu moins roide.

« La tête de ce personnage est couverte d'un casque, dont les couvre-joues (*geneïastères*) sont relevés, et qui est surmonté par un grand cimier (*crista*), semblable à ceux qui ornent les casques des héros sur la plupart des monuments grecs et étrusques.

« La cuirasse qui défend son corps est garnie d'épaulières (*peronaï*). Cette arme défensive est entièrement composée de bandes étroites et perpendiculaires, serrées les unes contre les autres, et attachées à des distances égales par sept espèces de liens de forme circulaire, qui paraissent être nattés; à son extrémité inférieure sont attachées des plaques mobiles que dépasse une tunique très-courte.

« On doit regretter que ses deux bras, qui avaient été fondus à part, et qui étaient insérés sous les épaulières, soient perdus (1). »

Cette figure est d'un excellent travail, qui rappelle un peu, il en faut convenir, le style étrusque. Nous n'en croyons pas moins qu'elle est l'ouvrage de l'un de ces artistes grecs qui vinrent s'établir en Italie, lorsque les Romains eurent pris goût aux beaux-arts, et qu'ils eurent reconnu la supériorité des Grecs dans les arts du dessin.

---

(1) La description de cette statuette, et de quelques autres qui sont représentées dans les planches suivantes, se trouvent dans un catalogue publié, en 1826, pour la vente du cabinet de M. Denon. Ces articles nous ayant paru rédigés avec beaucoup d'exactitude, de soin et même d'érudition, nous les employerons quelquefois dans notre ouvrage, en les désignant toujours par des guillemets



[illegible] du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XXVI.

JUPITER.

STATUETTE EN BRONZE

Jupiter assis tient un sceptre de la main droite; de la gauche, il soutient un foudre qui repose sur l'avant-bras.

« Sa tête, où est empreinte la majesté divine, est ceinte d'une couronne de laurier, dont l'attache se déroule par petits plis jusque sur ses épaules : entre l'extrémité des branches qui avoisinent le front est placé un disque, que ne présente aucune autre image connue de ce dieu, et qui doit rappeler sans doute la suprématie de sa puissance sur le monde (1).

« Le torse est nu, et composé de masses d'un grand style, dont l'union est conçue d'après l'idéal le plus élevé : la draperie qui couvre les cuisses et les jambes, présente un modèle parfait d'ajustement, et complète ainsi l'ensemble d'une figure que l'on peut considérer comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art.

« Ce bronze, qui nous offre probablement la copie de quelque statue célèbre, a été découvert en Hongrie, où il fut porté peut-être à l'époque des dévastations de la Grèce par les peuples barbares. Son siége, son sceptre, ses pieds et une partie du foudre, qui étaient détruits, ont été restaurés avec un soin extrême, et sous la direction de M. Denon. »

Les figures de Jupiter sont de toutes les figures des divinités anciennes celles qu'il est le plus facile de reconnaître. Il y avait un type convenu pour l'exécution des traits de son visage, type dont il paraît que les artistes ne devaient point s'écarter. Nous le voyons ici, comme on le trouve presque partout, avec une barbe touffue, qui indique sa vigoureuse et éternelle vieillesse. Sa physionomie est grave, mais offre quelque empreinte d'une dureté inflexible. Dans le reste de la figure tout est également symbolique. Jupiter est assis, parce que son empire est ferme, inébranlable. Les parties supérieures de son corps sont nues, parce qu'il ne se dévoile qu'aux suprêmes intelligences; les parties inférieures sont vêtues, parce qu'il n'est pas donné à la terre de le voir, de le comprendre. Le foudre annonce avec quelle rapidité il peut se venger et punir; le sceptre désigne sa souveraine puissance sur les dieux et sur les hommes; quelquefois il tient à la main, au lieu d'un sceptre, une *Victoire,* en mémoire de la destruction des Titans.

---

(1) Cet attribut surmonte aussi la tête de Saturne, sur quelques pierres gravées décrites par Lippert, Raspe, etc



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XXVII.

UN PRISONNIER

STATUETTE EN BRONZE

Un prisonnier nu et barbu, les mains liées derrière le dos, est assis près d'un tronc d'arbre, qui soutient un trophée composé d'armes et des dépouilles de l'ennemi. Il lève la tête; son regard exprime l'indignation.

« Ce personnage, dont la chevelure et la barbe sont en désordre, représente un chef de Barbares, probablement gaulois ou germain. L'attitude qui lui est donnée sert heureusement au développement de ses formes, qui sont vigoureuses et ramassées : sa tête, détournée avec une sorte de fierté sauvage, exprime parfaitement cette audace inébranlable que César admirait dans *Vercingentorix*, et semble rappeler les traits de l'un des guerriers qui défendirent vaillamment l'indépendance des Gaules. »

Nous pensons qu'elle a dû être anciennement appliquée sur la base de quelque petit monument triomphal.

Au reste, la figure seule est antique et d'un travail gréco-romain. Les trophées d'armes ont été ajoutés assez récemment, et sont d'une belle exécution.

Cette statuette a été trouvée à Putigny, près de Louhans, département de Saône-et-Loire.



PLANCHE XXVIII.

UNE JEUNE FEMME

STATUETTE EN BRONZE.

Une jeune femme assise semble converser ou considérer avec attention quelque objet. Sa tête est inclinée, ainsi que le haut de son corps : de sa main droite elle presse son sein; l'autre, entièrement ouverte, semble se diriger vers un des bras de son siége. Une de ses cuisses est croisée sur l'autre. Elle est presque entièrement couverte de vêtements que nous désignerons bientôt par le nom qu'ils avaient chez les Romains.

« Cette jolie figure, dont le mouvement est plein de grace et d'abandon, porte une chevelure ondulée et réunie en touffe sur le sommet de la tête. Son vêtement consiste en une *stola* (espèce de tunique qui descendait jusqu'aux pieds), dont la seule attache visible est formée par une fleur en argent; cette stola est recouverte en partie par un *peplum* (nom grec d'un manteau plus ou moins long, d'une étoffe légère, et qui, chez les Latins, avait le nom de *palla*) : il enveloppe et soutient un de ses bras. Ses pieds sont contenus dans une chaussure qui les couvre entièrement, et dont la forme se retrouve rarement dans les monuments antiques. »

La *sella* (chaise), sur laquelle est assise la figure, est garnie d'un petit dossier et de bras recourbés comme des serpents; elle est soutenue des deux côtés par deux espèces de cornes d'abondance, qui, après s'être croisées et unies, se divisent pour former les quatre pieds du siége. Cet accessoire, quoiqu'il ait été travaillé séparément, a toujours appartenu à cette figure, avec laquelle il a été trouvé.

Ce bronze, dont les yeux sont incrustés en argent, a été découvert à Mâcon, département de Saône-et-Loire.



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XXIX.

MERCURE

STATUETTE EN BRONZE

MERCURE, assis, semble se reposer. Il tient d'une main une longue bourse; sa chlamyde, attachée par un nœud sur l'épaule droite, vient ensuite couvrir une moitié de sa poitrine, et retombe sur le bras gauche, qui soutenait sans doute un caducée. Il a deux petites ailes à la tête, et, comme dieu de l'éloquence, une couronne de laurier.

Dans plusieurs monuments antiques, on voit Mercure dans la même attitude, se reposant sur un rocher, et retirant une de ses jambes en arrière. C'est ainsi qu'il est représenté dans un monument que l'on trouve gravé dans la collection des *Antiquités d'Herculanum* (1). Mais là il est pourvu de ses *talonnières,* attribut ordinaire de ce dieu, tandis que dans notre statue, ses pieds sont nus, ses ailes sont à la tête. Il faut remarquer aussi que, dans le Mercure d'Herculanum, les formes de la statue, qui est, comme la nôtre, en bronze, mais de grandeur naturelle, sont plus sveltes, plus légères, indiquent mieux l'emploi ordinaire du dieu. Les traits de la figure que nous décrivons n'ont, au contraire, rien d'idéal, rien qui appartienne à la divinité : ils présentent même des détails de formes qui paraissent indiquer un portrait. Voilà pourquoi M. Visconti, presque toujours si heureux dans ses ingénieuses et savantes investigations, croyait y reconnaître Domitien, avec les attributs du fils de Jupiter et de Maïa. Mais cette opinion, qui d'ailleurs pourrait être appuyée par des exemples analogues, nous paraît cependant hasardée, et ne reposer ici que sur une ressemblance bien équivoque, et qui peut être contestée.

Ce bronze a été découvert en Suisse.

---

(1) *Le Antichità d'Ercolano* (de Piroli); t. V, pl. XIV



Vue du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XXX.

UN JEUNE FAUNE

STATUETTE EN BRONZE

Voici la description qu'a faite de ce monument un écrivain qui n'est certainement point étranger à la science des antiquités. Elle satisfera sans doute la plupart de nos lecteurs, qui l'approuveront dans toutes ses parties. Nous la ferons suivre pourtant de quelques observations critiques.

« Un jeune Satyre, debout et posé sur la pointe des pieds, la jambe gauche portée en arrière, dans l'attitude que donne une course modérée, se dispose à sauter au-dessus d'une corde qu'il tient par les extrémités, et à laquelle il semble prêt à donner un mouvement de rotation très-rapide.

« Cette petite statue présente, dans un très-haut degré de perfection, les formes élancées et la physionomie à la fois rustique et spirituelle que les artistes grecs ont toujours données à cette classe des suivants de Bacchus : sa chevelure, contenue vers le bas par un simple cordon, et s'élevant du haut en masses hérissées, convient parfaitement bien à l'un de ces demi-dieux errants, plongés souvent dans le délire de l'ivresse, effrayant de leurs transports les paisibles bergères, et partageant avec ardeur les danses convulsives des Mœnades.

« Des cornes naissantes à peine indiquées sur le front, des oreilles pointues et une petite queue de chèvre, ainsi qu'une glande charnue sur le côté droit du cou, complètent l'idéal reçu pour ce genre de personnages de nature composée qui formaient, avec les *Égypans* et les Silènes, la suite nombreuse et bruyante du joyeux fils de Sémélé.

« Indépendamment de l'extrême beauté de son exécution, nous devons faire observer que ce bronze est, jusqu'à ce jour, le seul objet antique connu qui rappelle le genre d'exercice dont il a été parlé, et qu'il doit tenir ainsi un rang très-distingué parmi les monuments de l'art dont les sujets se rattachent à la cubistique chez les peuples anciens.

« Cette figure, dont la conservation ne laisse que peu de chose à désirer, a été découverte en 1810. Elle fut trouvée par un berger dans quelques ruines qui subsistent encore à Joué, village situé sur la route de Saulieu à Châlons-sur-Saône, département de la Côte-d'Or. »

A ce dernier paragraphe l'auteur de la description joint la note suivante, qu'il nous importe de ne pas négliger : « Les seules parties (de la figure) détruites étaient la corde, dont il ne restait qu'un fragment dans la main droite du personnage, mais dont le reste a été suppléé, et la queue, dont on ne voit plus que de faibles vestiges. »

Nous remarquerons d'abord qu'il eût été préférable de conserver le nom de *Faune* à cette figure, que l'on appelle un *Satyre*. Il n'a point les jambes et les pieds de bouc que l'on s'abstenait rarement de donner aux satyres; et il ressemble parfaitement à tous les faunes que l'on trouve représentés dans les monuments, et par ses oreilles allongées, et par la glande charnue ou plutôt la *figue* placée sur son cou, enfin par sa chevelure hérissée. Tel on voit, entre plusieurs autres que nous pourrions citer, le faune dansant, gravé dans la collection des *Antiquités d'Herculanum* (1).

Les faunes, il est vrai, étaient d'origine purement latine, et n'étaient point connus des Grecs : or, cette figure est, comme on n'en peut guère douter, de travail grec. Mais il fallait bien que les artistes qui venaient de Grèce en Italie se conformassent, dans leurs productions, aux idées, aux opinions mythologiques ou autres de leur patrie adoptive.

Notre statuette, quoique fabriquée par un artiste grec, appartenait sans doute à quelque Romain, puisqu'elle a été trouvée dans les Gaules, et dans une partie des Gaules que les Romains occupaient avant même de s'être établis dans les contrées septentrionales.

Mais voici une observation plus importante. On nous donne cette figure comme une preuve que les anciens (soit Grecs, soit Romains) connaissaient un genre d'exercice aujourd'hui fort en usage chez tous les peuples modernes. Qu'il nous soit permis d'en douter jusqu'à ce qu'on nous offre quelque autre sculpture ou peinture d'un *sauteur à la corde*.

La corde de notre statue n'est point antique; on a cru distinguer dans *une* de ses mains seulement un bout de corde, et on a suppléé le reste. Mais était-ce bien un bout de corde que notre *sauteur* tenait à la main? Ce pouvait bien être un fragment de ce thyrse qui se retrouve presque toujours dans les mains des faunes; et quand bien même il eût tenu une corde dans la main droite, était-on sûr que dans la gauche, où l'on ne voyait aucun vestige de corde, il en tînt l'autre bout?

Les exercices sur la corde étaient fort à la mode chez les Romains. Térence se plaint, dans un de ses prologues, de ce goût du peuple pour ce genre de spectacles; mais dans les descriptions qui nous sont restées des exercices sur la corde, il n'est nullement fait mention du jeu auquel paraît se livrer notre faune.

C'était aussi sous la figure des faunes, sans doute à cause de leur légèreté reconnue, que l'on représentait souvent les *funambules*. Nous en donnerons pour preuve une planche gravée de la collection déja citée (2). On y voit six faunes

---

(1) Tome V, planche XVIII.
(2) *Antiquités d'Herculanum*, tome III, planche XIII.

qui dansent sur la corde tendue. Deux de ces faunes tiennent des thyrses à la main; les autres une lyre, des flûtes, des vases, etc. Il serait donc très-possible que notre petite statue représentât bien un funambule, et que l'on eût mis dans une de ses mains une corde, comme emblème de sa profession, sans que pour cela il fallût y voir un *sauteur à la corde.*

Nous ne saurions désapprouver cependant ceux qui ont cru devoir donner à notre jeune faune la corde demi-circulaire que nous lui voyons dans les mains: une telle restauration semblait indiquée par l'attitude de la figure. Notre but est seulement de prémunir nos lecteurs contre l'opinion qu'ils pourraient prendre de l'antiquité de notre jeu du *saut à la corde,* tel qu'il est actuellement en usage. Attendons, pour croire à la grande antiquité de ce jeu, des preuves plus concluantes.



PLANCHE XXXI.

DOUZE STATUETTES ANTIQUES

LES UNES EN TERRE CUITE, LES AUTRES DE DIVERS MÉTAUX

Nous n'avons que peu d'observations à faire sur les douze statuettes dont cette planche offre les dessins. Presque aucune ne demande de longues explications.

N° 1. — *STATUETTE en terre cuite.*

Une jeune femme debout tient un de ses bras caché sous son *peplum*, et appuyé sur la hanche; elle laisse tomber sur le côté son autre bras, qui est nu. Sa stole tombe jusque sur ses pieds.

C'était peut-être un portrait. Il y a beaucoup de simplicité et même de grace dans la pose de cette figure.

N° 2. — *STATUETTE en terre cuite.*

Priape debout, enveloppé d'une grande draperie qui couvre sa tête et ses deux bras, découvre la partie seulement de son corps qui le caractérisait.

Sa tête est remarquable par la gaieté spirituelle qui anime ses traits.

N° 3. — *STATUETTE en bronze.*

Il était convenable de faire suivre le dieu des jardins par l'animal qui lui est consacré. L'Ane que l'on voit ici braire est chargé de deux paniers, qui, dans l'original, s'enlèvent à volonté de dessus son dos, et qui cependant ont toujours appartenu à cette figure. Ses jambes de devant sont en partie détruites.

N° 4. — *STATUETTE en bronze.*

Voici encore un *Priape :* il paraît ici plus évidemment que dans la figure, N° 3, un emblème de la fécondité de la nature. En effet, dans sa robe, qu'il tient relevée des deux côtés, sont des fruits de diverses espèces, et surtout des fruits qui contiennent une abondance de grains, tels que les grenades, les pommes de pins, etc.

N° 5. — *STATUETTE en bronze.*

Les bras de cette figurine, qui est d'un très-bon style, ont été détruits : peut-être portaient-ils quelques attributs qui eussent servi à faire reconnaître en elle une divinité. Est-ce une Vesta? en cette qualité elle eût porté ou un flambeau

ou un vase, comme déesse du feu et de la terre. Est-ce une Junon? comme épouse de Jupiter, et comme présidant aux mariages, aux accouchements, etc., elle pouvait avoir en main un sceptre ou une grenade. Au reste, ces deux déesses étaient souvent représentées l'une et l'autre assises et la tête couverte de ce manteau ou long voile que nous voyons dans notre figure, et qui tombait jusqu'à leurs pieds. Mais, comme les femmes mariées, à Rome, avaient aussi la tête couverte de leur manteau, nous n'avons peut-être dans cette statuette que le portrait de quelque matrone romaine.

N° 6. — *STATUETTE en bronze, qui avait été anciennement dorée.*

Elle représente une jeune fille vêtue de la *stola*, et, pardessus, du *peplum*, la tête appuyée sur une main, et tenant de l'autre un petit coffret carré : c'est ou une *acerra* (cassolette où l'on mettait de l'encens, des parfums), ou une boite à bijoux.

N° 7. — *STATUETTE en bronze*

C'est un Mercure debout et nu. Il n'a ni ses talonnières, ni son caducée, ni d'ailes à la tête; mais il tient en main une bourse.

N° 8. — *STATUETTE en bronze.*

Un personnage, dont la tête est celle d'un ours, enveloppé de la toge, tient d'une main un rouleau; l'autre main, posée sur sa poitrine, sort de dessous sa robe.

C'est probablement la caricature de quelque orateur. Le genre des caricatures n'était point inconnu aux anciens; il nous en est venu d'eux de fort plaisantes Ils les nommaient *grylli*, mot dont l'étymologie est incertaine, mais que les Italiens ont conservé dans leur langue

N° 9. — *STATUETTE en bronze.*

Un Pygmée sautant sur une jambe. Les bras de cette figure sont mutilés.

Ce Pygmée n'est pas du genre de ceux qui, bien que petits, n'étaient pas contrefaits : c'est un de ces petits monstres à grosse tête, que Suétone appelle *distorti*, et que les Romains dégénérés se plaisaient à prendre à leur service, à qui ils faisaient apprendre à danser et jouer des castagnettes. Peut-être que celui-ci avait dans les mains des *crotales*, comme on en voit à des statues de Pygmée trouvées dans Herculanum (1).

---

(1) Voyez Bronzes d'Herculanum (dans le grand ouvrage), tome II, planches XCI et XCII

3

N° 10. — *STATUETTE en bronze.*

Un MIME, portant le masque et le costume d'esclave, paraît méditer quelque fourberie.

N° 11. — *STATUETTE en plomb, trouvée dans la presqu'île de Perrache, à l'extrémité de la ville de Lyon.*

Un jeune homme nu, et appuyé sur un bâton. Son cou est entouré d'un collier assez semblable à celui qu'on voit à la figure du gladiateur mourant : les généraux distribuaient des colliers (*torques*) aux guerriers qui s'étaient distingués dans une action ; mais on mettait aussi des colliers aux esclaves qui s'étaient échappés et avaient été repris. Devons-nous voir dans notre statuette un guerrier valeureux, ou un esclave fugitif ?

N° 12. — *STATUETTE en bronze.*

C'est encore, comme au N° 10, un MIME qui joue quelque scène de comédie. Il tient le bas de son visage caché dans son vêtement.



Tir. du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE XXXII.

TROIS VASES ROMAINS,

EN BRONZE

Des trois vases romains que l'on voit ici, le vase du milieu mérite surtout l'attention par les sculptures dont il est orné.

Les vases en bronze, Nos 1 et 3, sont d'une extrême simplicité; mais d'une grande précision et pureté de travail. L'espèce de gobelet, N° 1, porte une anse terminée par une tête de cygne; et, de plus, ses bords sont échancrés dans une de leurs parties, d'où saille une gouttière.

L'autre vase, N° 3, qui n'a aucun ornement, paraît avoir été un étalon de mesure de capacité. Il ressemble parfaitement aux mesures que nous employons encore pour la vente des graines de toute espèce. On sait que, chez les anciens, dans les villes un peu considérables, les étalons en bronze de toutes les mesures étaient déposés dans un lieu public, où l'on pouvait, à toute heure, faire d'utiles vérifications. Quoiqu'il ne soit pas rare de trouver de ces étalons dans nos collections d'antiques, il est étonnant qu'il ne nous en soit pas parvenu un plus grand nombre

Il ne nous reste qu'à décrire le vase N° 2, le plus remarquable des trois, comme nous venons de le dire.

Il est aussi en bronze, de forme ronde, et bordé d'un cercle qui en contourne l'orifice. Sur son contour sont représentés en bas-relief quatre sujets, dont deux appartiennent à l'art du pugilat, et deux à l'exercice de la lutte proprement dite.

Dans le dessin N° 4 on voit le développement entier des quatre bas-reliefs qui couvrent le pourtour du vase.

Voyez d'abord, à la droite du dessin, deux pugilastes nus qui commencent le combat. Leurs mains sont armées de cestes ou gantelets; mais on ne distingue pas aussi bien l'espèce de calotte (*amphotide*), faite d'airain et doublée d'étoffe, qui leur couvrait la tête et les oreilles. Nos pugilastes ne se sont point encore porté de coups; mais ils essaient la vigueur de leurs poings.

Le groupe suivant nous présente un pugilaste renversé par terre, qui, s'avouant vaincu, lève la main droite, et demande grace : l'inspecteur des jeux s'est avancé, et, prenant le vaincu sous sa protection, ordonne que le combat finisse. Le vainqueur obéit, et, jetant ses bras en arrière, s'abstient de frapper.

Voici maintenant une autre espèce de combat qui faisait partie de l'exercice gymnique appelé *le pancrace*. C'est la lutte corps à corps de deux athlètes.

Un des combattants (voyez le troisième groupe du dessin en allant de droite

à gauche, a déja renversé à demi son adversaire, qui ne se soutient plus que sur une main et un genou : il tâche de le soulever en l'enlaçant fortement de ses deux mains; car il ne sera réellement vainqueur que lorsqu'il l'aura couché par terre. — En considérant l'autre groupe de lutteurs qui termine le dessin, il serait assez difficile de décider lequel des deux aura l'avantage : en effet, quoique l'un d'eux soit courbé sous l'autre et touche d'un genou la terre, on voit qu'il cherche à soulever son adversaire, dont une jambe est prise dans les siennes, ce qui pourrait bien lui faire perdre l'équilibre.

Ce vase intéressant, curieux, aura été probablement donné en prix à un vainqueur dans quelques jeux publics.

MESURES ET VASE ROMAINS.

4



1

2





3



Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE XXXIII.

LAMPES, VASES, ET AUTRES USTENSILES,

DE TRAVAIL GREC ET ROMAIN

Cette planche est couverte d'un si grand nombre d'objets, que nous serons obligés de ne donner de la plupart qu'une simple désignation.

PREMIÈRE LIGNE.

N° 1. — *VASE en terre cuite.*

La forme, très-simple, de ce vase, a été imitée par les fabricants modernes.

N° 2. — *Une petite FIGURE assise.*

C'est un fragment de vase en terre cuite qui devait être précieux par les ornements et le travail.

N° 3. — *VASE peint, grec, du genre de ceux qu'on appelle vulgairement* étrusques.

Sur le ventre du vase on distingue une tête de femme, d'un beau caractère, entre deux palmettes.

N° 4. — *COUPE à deux anses, sans figures.*

N° 5. — *VASE en terre, de forme ronde, monté sur trois pieds, sans figures ni ornements*

N° 6. — *Long VASE, ou FIOLE, en albâtre oriental.*

N° 7. — *VASE peint, de fabrique* campanienne.

« Un faune qui marche tient une espèce de thyrse, et se retourne en présentant une couronne de myrte à une bacchante qui tient un thyrse et un petit seau (*situla*).

« Au revers de cette peinture sont deux hommes en regard, appuyés sur des bâtons. » (On ne peut les voir dans notre dessin).

N°s 8, 9, 10, 11, 12 et 13. — *Divers autres VASES.*

Tous ces vases, de formes variées, n'ont pourtant rien qui les distingue de ceux que l'on voit dans les collections de vases dits *étrusques.*

Le N° 12, de forme aplatie et assez singulière, est orné, sur le dessus, d'une

peinture. Un génie ailé et à demi agenouillé, étend les bras, et semble vouloir saisir quelque chose.

DEUXIEME LIGNE

N° 14. — *VASE en terre rouge*

Les ornements, en relief, de ce vase, sur tout son pourtour, sont de très-bon goût.

C'est là un des nombreux débris d'objets antiques qui furent trouvés à Paris, il y a une vingtaine d'années, lorsqu'on entreprit des travaux pour l'embellissement du jardin du Luxembourg. Il paraît que, sous la domination des Romains, une partie de l'espace que couvre aujourd'hui ce jardin avait été occupée par quelque légion qui y avait long-temps séjourné. Aussi y découvrit-on, en grand nombre, des débris de poterie, des ustensiles de toute espèce, quelques armes, etc. Un antiquaire zélé (feu M. Grivaud), témoin constant des découvertes que faisaient les ouvriers en remuant les terres, recueillit beaucoup d'objets antiques, qu'il fit graver, et publia peu de temps après (1).

Notre planche offrira encore plusieurs autres objets qui proviennent des mêmes fouilles : nous aurons soin d'en indiquer l'origine.

N° 15. — *VASE en terre grise, que l'on enfonçait dans le sable; ce qu'indique sa forme.*

N°s 16 et 17. — *Autres VASES, ovoïdes, sans ornements.*

Les anses du N° 17, recourbées, se terminent en têtes de serpents.

N° 18. — *Une COUPE portée sur trois petits pieds.*

Cet objet était renfermé dans un tombeau découvert, en 1767, à Conbrande, dans la Sologne

N° 19. — *TETE de femme.*

Elle porte un diadême; ses cheveux, tressés régulièrement autour de son front, retombent sur son sein.

D'un côté de la tête est un sceptre; de l'autre, un flambeau.

Cette tête, fort belle, est modelée en demi-relief sur un fond de forme ronde. — C'est un fragment de vase.

---

(1) Son ouvrage a pour titre : *Antiquités gauloises et romaines, recueillies dans les jardins du palais du Sénat, pendant les travaux d'embellissement qui y ont été exécutés.* Paris, 1807, in-4°, avec atlas in-folio

N°s 20 et 24. — *VASES en terre rouge, couverts d'ornements modelés en relief.*

Sur le vase N° 24 on voit des lièvres qui fuient.

Ces vases proviennent des fouilles entreprises dans le jardin du Luxembourg. On doit croire qu'il y avait dans le territoire de Paris une fabrique de poteries en terre rouge : c'est toujours de cette terre que sont fabriqués les vases que l'on y découvre. Dans les ornements en demi-relief dont ils sont fréquemment couverts, la figure du lièvre, fuyant à toutes jambes, y est rarement oubliée. Serait-ce une épigramme des Romains vainqueurs contre les Gaulois vaincus? Nous ne pouvons le croire. La conquête des Gaules avait coûté du sang aux Romains : ils y avaient trouvé des peuples qui n'étaient ni lâches, ni timides.

N°s 21, 22 et 23. — *VASES en terre grise, de formes variées, sans peintures et sans ornements en relief.*

TROISIEME LIGNE.

N° 25. — *LAMPE de forme ronde.*

Sur cette lampe on voit, de demi-relief, la figure de la Victoire couronnant un guerrier armé. Tout près du guerrier est une Minerve.

Cette lampe paraît très-petite dans notre dessin; mais dans l'original elle a cinq pouces et demi de diamètre.

N° 26. — *LAMPE, en forme de casque portant une visière grillée, et surmonté d'une tête d'aigle.*

N° 27. — *Petit VASE en terre, qui n'a rien de remarquable.*

N° 28. — *Fragment de VASE en terre rouge.*

On y voit, en petit relief, des palmettes et autres ornements de très-bon goût.

Ce fragment provient encore des fouilles dans le jardin du Luxembourg.

N° 29. — *Petit AUTEL domestique, décoré de guirlandes de laurier.*

N° 30. — *VASE de forme ronde et surbaissée, portant un goulot très-court, auquel sont attachées de petites anses.*

« Sur le haut de ce vase est représentée, en relief, une lionne qui s'élance, et une autre lionne qui tient un lionceau entre ses pattes. Près de cette dernière sont figurés des arbrisseaux.

« Cet objet est orné de cannelures, et porte une marque de fabrique. »

N° 31. — *Fragment d'un VASE en terre rouge, provenant de fouilles dans le jardin du Luxembourg.*

Sur ce fragment sont représentés des chevaux courants, et des palmes séparées par des médaillons de forme ronde, qui contiennent des *lièvres* fuyants.

N°s 32 et 34. — *VASES grecs, aussi simples dans leur forme que celui du* N° 27

N° 33. — *LAMPE qui, de même que le* N° 26, *a la forme d'un casque.*

QUATRIEME LIGNE

N° 35. — *LAMPE à une anse, et dont la forme est celle d'un pied humain.*

N° 36. — *Une GRENADE votive.*

N° 37 — *LAMPE en terre cuite, formée par la tête d'un* bélier.

N° 38. — *Un BÉLIER couché; espèce de vase garni d'une anse, et qui a été colorié.*

Sa longueur n'était que de quatre pouces trois lignes : c'était probablement un jouet d'enfant.

N° 39. — *LAMPE à anse et de forme de grenouille.*

En dessous se lit cette marque de fabrique : Clodia.
Son antiquité est douteuse

N° 40. — *Une POMME votive.*

N° 41. — *STATUETTE : un* enfant *à demi-couché sur un* cochon.

C'est un jouet d'enfant qui a été trouvé dans un tombeau.

CINQUIÈME LIGNE.

N° 42. — *MANCHE, en bronze, d'une* patère.

N° 43. — *Ornement d'un HARNOIS de cheval.*

N° 44. — *Une CUILLER.*

Le manche des cueillers antiques ne se termine point, comme celui des cuillers modernes, par une forme aplatie.

N° 45. — *Une PATÈRE.*

N° 46. — *Partie de HARNOIS en bronze.*

N°s 47 et 48. — *Belle PATÈRE en bronze.*

Le manche (dessiné particulièrement N° 48) est formé par une figure d'homme nu, posant les pieds sur une tête de bélier, et soutenant avec les bras un ornement auquel s'attache le bassin.

Ce bronze a été trouvé à Tarente.

N° 49. — *Une PASSOIRE en bronze à manche très-large.*

N° 50. — *FIGURE grotesque, coiffée d'un bonnet.*

C'est probablement un jouet.

N° 51. — *Un MIROIR en bronze, d'une belle conservation.*

Il a été trouvé dans un tombeau près de Reggio, en Calabre.

N° 52. — *Un STRIGILE en bronze.*

Cet instrument était de différentes formes. Celui-ci paraît spécialement destiné à râcler la peau.

N° 53. — C'est encore un de ces objets qui, tels que les N°s 43 et 46, servaient à l'équipement des chevaux.

N° 54. — *Un grand CLOU ou COIN en bronze.*

On trouve fréquemment de ces coins en bronze dans les murs des édifices antiques.



SECTION VI.

MONUMENTS DE L'ART MONETAIRE,

CHEZ LES ANCIENS

La *numismatique* est une des parties les plus importantes de la science des antiquités. Sans elle, l'histoire ancienne pourrait ne paraître qu'un tissu d'incertitudes, même de fables. Les monuments, objets de ses observations, sont solides, quoiqu'ils aient peu de pesanteur; et, ce qui est un grand avantage, ils sont transportables à volonté. Ils existent encore, et souvent dans leur intégrité première, quand les temples, les pyramides, les obélisques, tous les monuments de pierre, ne présentent à l'œil attristé que des ruines informes, inexplicables. C'est la numismatique qui fournit la preuve et quelquefois l'incontestable date des évènements que raconte l'histoire. C'est encore elle qui souvent nous fait connaître des peuples ignorés de l'histoire elle-même; elle qui nous offre les traits, la physionomie, le costume des personnages qui ont joué un grand rôle dans le monde, et leur rend, pour ainsi dire, l'existence.

Ce ne sont point là tous les avantages de la numismatique. La manière dont sont composés, et surtout exécutés, les types des médailles anciennes (et c'est là surtout ce qui doit attirer notre attention dans cet ouvrage, dont le principal but est l'examen des monuments des arts du dessin), fournit l'indication la plus sûre de l'état des arts au temps où ces médailles ont été frappées, du goût, et quelquefois des opinions politiques ou morales des peuples qui les ont fabriquées.

Cette science, qui, à l'époque où l'Europe sortit des ténèbres du moyen âge, fut honorée, cultivée avec ardeur par tant d'hommes célèbres, les Pétrarque, les Politien, etc., et, plus tard, en France, par les Vaillant, les Pélerin, les Barthélemy, etc.; cette utile science est trop négligée de nos jours : quelques érudits seuls en font l'objet constant de leurs études; mais ils parviennent rarement à exciter dans les autres le zèle qui les anime. Heureusement les grandes collections de médailles existent, existeront toujours : elles sont sous la garde de savants qui classent avec soin ces inappréciables richesses, et en publient quelquefois des catalogues rédigés avec soin (1). La science ne sera donc point perdue : tôt ou tard elle retrouvera de plus nombreux prosélytes.

Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de fixer l'époque où les métaux furent employés dans le commerce comme moyen d'échange; encore moins celle où l'empreinte d'un type connu fut apposée sur ces métaux pour en assurer le poids et la valeur, où l'on en fit enfin de véritables *monnaies*. Il y a, à ce sujet, de grandes et érudites dissertations, qu'il serait long, et peut-être superflu, d'analyser ici, parce que nous ne saurions, entre tant d'opinions diverses, toutes appuyées d'autorités respectables, décider quelle est la plus admissible. Ce qui paraît certain, c'est que le type empreint sur les plus anciennes médailles semble rappeler quelle fut leur

---

(1) Rappelons ici, entre autres et avant tous les autres, le bel ouvrage qui a pour titre : *Description de Médailles antiques grecques et romaines*, et pour auteur M. Mionnet, conservateur adjoint du cabinet des médailles du Roi. Voyez, au sujet de ce savant, la note qui accompagne la planche suivante.

origine. On y voit des animaux domestiques, des bœufs, des chevaux, etc. Cela n'indique-t-il point que, comme on le croit généralement, les métaux ont été substitués, dans les temps les plus anciens, aux objets ordinaires des échanges, à ces animaux, qui formaient toute la richesse des pères de famille chez des peuples presque exclusivement livrés à l'agriculture?

Chaque peuple, chaque cité, chaque souverain, enfin tout chef d'un état ou monarchique ou républicain, adopta bientôt, pour type de l'empreinte des monnaies, un signe, un emblème qui indiqua le lieu de leur fabrication; on y ajouta des inscriptions, des légendes qui rendirent encore plus certaine l'indication fournie par les emblèmes. Ce sont aujourd'hui encore ces emblèmes et ces légendes qui nous servent à reconnaitre et à classer systématiquement ces monuments précieux de l'art antique.

Nous observerons ici que les empreintes des monnaies auraient dû faire naitre très-anciennement l'idée à quelques puissantes familles de se distinguer aussi par des emblèmes particuliers, de se donner enfin ce que nous appelons des *armoiries*. Et cependant il ne paraît pas qu'on y ait songé: on ne trouve chez les anciens aucun vestige d'armoirie; on n'en trouve pas même, depuis l'établissement du christianisme, avant le dixième siècle.

Les monnaies anciennes, que nous appelons aujourd'hui des *médailles* (1), n'offrent point des dimensions aussi exactes que les nôtres; l'empreinte n'en occupe pas toujours le milieu: c'est que les anciens n'employaient point les ingénieuses machines que nous avons inventées pour faciliter la fabrication des monnaies. Ils les fondaient dans des moules, ou les frappaient avec un marteau, ou, quelquefois encore, après les avoir coulées, ils les frappaient ensuite.

Le relief des empreintes est aussi beaucoup plus élevé dans les médailles qu'il ne l'est dans nos monnaies. Les anciens ne pouvaient donc *empiler*, comme nous, leurs pièces, ce qui rendait les bourses plus nécessaires. Mais combien ce relief, qui nous paraît exagéré, n'ajoute-t-il pas de beauté aux médailles qui datent des époques où les arts brillaient d'un vif éclat dans la Grèce! Que de grandiose dans les traits de leurs belles figures, où se remarquerait si facilement le plus petit défaut, s'il y avait des défauts!

Dans les cinq planches de médailles antiques que contient cette section, on verra l'art monétaire tout près de son origine, et conséquemment barbare et grossier: succéderont les beaux temps de l'art, et enfin sa décadence. Et c'est ainsi que l'on pourra suivre, sans peine, l'art dans toutes ses phases et à diverses époques.

Nous réservons pour une section particulière de la seconde partie de notre ouvrage, les monuments de l'art monétaire, dans la période qui suivit la renaissance des arts en Europe, après de longs siècles d'une barbarie presque complète.

---

(1) Il ne faudrait pas croire que toutes les médailles aient été des monnaies. Il en est qui très-certainement n'ont jamais été en usage dans le commerce, dans les échanges; qui n'ont été frappées que pour conserver la mémoire d'un fait important; que pour être distribuées en présent, comme nos jetons modernes. Les *médaillons*, par exemple, qui souvent n'ont point de revers, ne peuvent pas être classés parmi les monnaies

PLANCHE XXXIV (1).

EPOQUES ANCIENNES DE L'ART MONETAIRE CHEZ LES GRECS

N° 1. — *DARIQUE d'or, ou STATÈRE des anciens rois de Perse* (2).

On voit d'un côté une figure agenouillée, coiffée d'une tiare radiée, tenant un arc d'une main, et une haste de l'autre; au revers se trouve le carré creux informe qui caractérise les premiers essais de l'art monétaire. Autant cette monnaie était commune autrefois en Grèce, autant elle est devenue rare aujourd'hui dans les cabinets; on en conserve trois à la Bibliothèque du Roi, et M. Gossellin, l'un des conservateurs du cabinet des antiques, en possède une.

N° 2. — *Ancienne MONNAIE des Eginètes, de la seconde époque.*

D'un côté elle offre pour type la tortue de mer, et de l'autre une aire en creux, divisée en cinq parties. Il est à remarquer que la tortue de terre ne se trouve que sur les monnaies d'une fabrique plus récente : autrefois on attribuait cette monnaie à *Ægium*, dans le Péloponèse.

N° 3. — *Cette MÉDAILLE, de fabrique très-ancienne, a été frappée pour l'île de Thasos, voisine de la Thrace.*

Le type représente un vieux faune, un genou en terre, dans une attitude lascive, tenant une femme; au revers est l'aire en creux, divisée en quatre parties irrégulières.

Cette monnaie était du nombre de celles qu'on attribuait à l'île de *Lesbos*, à cause des sujets libres qu'elles représentent; aujourd'hui elles ont été rendues à leur véritable patrie. Les unes appartiennent à *Læte* et aux *Orestæ* de Macédoine, et les autres à *Thasos* (3).

N° 4. — *Ancienne MONNAIE d'Argos, dans l'Argolide, d'une fabrique très-ancienne.*

Elle offre d'un côté la partie antérieure d'un loup; de l'autre, la lettre A dans un carré creux.

---

(1) M. Mionnet, Conservateur-adjoint du cabinet des antiques de la Bibliothèque du Roi, zélé numismatiste, dont nous avons déja fait mention dans la petite dissertation qui précède, avait mis en ordre et classé les médailles de la collection de M. Denon. Il lui appartenait plus qu'à tout autre d'y joindre des explications; et, sur l'invitation que nous lui en avons faite, il a bien voulu se charger de cette tâche. Nous devons donc à son obligeance la description des cinq planches de médailles comprises dans cette section.

(2) Mionnet, *Descr. de Méd. ant.*; t. V, p. 638, n° 1.

(3) *Ibid.*, Supp.; t. II, p. 545; et t. III, p. 80 et 85.

N° 5. — *Autre MONNAIE d'Argos, d'une fabrique bien postérieure à la précédente.*

N° 6. — *Ancienne MONNAIE de Croton, dans le Bruttium.*

D'un côté, un trépied en relief, avec la légende ϘΡΟ rétrograde; de l'autre, le même type en creux : ce qui indique le culte d'Apollon. Quant au type en creux, c'est ce qui caractérise la plus ancienne fabrique de la grande Grèce.

N° 7. — *Cette MONNAIE paraît être une des plus anciennes de la ville de Sybaris, dans la Lucanie.*

Cette ville, après avoir été détruite, prit le nom de *Thurium*, et, plus tard, celui de *Copia*. D'un côté est un bœuf en relief, avec la légende ΥΜ rétrograde, et de l'autre le même type en creux

N° 8. — *Ancienne MONNAIE de Posidonia-Pæstum, dans la Lucanie.*

Elle a le type, en relief et en creux, de Neptune debout, tenant horizontalement son trident : on lit de chaque côté ΠΟΣ, en rétrograde.

N° 9. — *MONNAIE tétradrachme d'Athènes, d'ancienne fabrique.*

D'un côté, on voit la tête casquée de Minerve, de l'autre, une chouette et les initiales ΑΘΕ, dans un carré creux

N° 9 *bis.* — *Autre MONNAIE, de même fabrique, avec le même type.* (Di-obole.

N° 10. — *Très-beau MÉDAILLON d'argent, de l'île de Thasos.*

Il présente la tête de Bacchus indien, et Hercule à genoux tendant un arc; un *diota* et la légende ΘΑΣΙΟΝ. (Fabrique ancienne) (1).

N° 11. — *MÉDAILLON d'argent de Gélas, en Sicile.*

D'un côté, la partie antérieure d'un bœuf à face humaine agenouillé, et la légende ΓΕΛΑΣ; de l'autre, une figure dans un bige. (Fabrique ancienne sans le carré creux.)

---

(1) *Descr. de Méd.;* t. I, p. 433; et Supp.; t. II, p. 545, n° 28

N° 12. — *Un autre presque semblable, d'une fabrique également ancienne, mais d'un plus beau travail.*

N° 13. — *Beau MÉDAILLON d'argent, d'Agrigente.*

D'un côté on voit un crabe, et dessous un petit aigle; de l'autre, un aigle, avec la légende AKRACANTOΣ. (Ancienne fabrique.)

N° 14. — *Beau MÉDAILLON d'argent, de Rhegium, dans le Bruttium.*

Une tête de lion de face, d'un côté; et de l'autre, Jupiter assis, avec la légende RECINOS. (Fabrique ancienne) (1).

N° 15. — *Petit MÉDAILLON d'argent, de Selinus, en Sicile.*

Le type, d'un côté, représente une figure virile nue, sacrifiant sur un trépied; dans le champ, une feuille d'ache, une cigogne, et le nom HΨΨAΣ; au revers, on voit Hercule domptant un taureau, avec la légende ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ. (Fabrique ancienne) (2).

N° 16. — *MÉDAILLE de fabrique ancienne, de Posidonia-Pæstum.*

Neptune debout, d'un côté; de l'autre, un bœuf marchant, avec la légende ΓΟΜΕΖ.

N° 17. — *Petite MONNAIE d'argent, de Sybaris.*

D'un côté, on voit la tête casquée de Pallas; de l'autre, un bœuf marchant à droite, et regardant derrière lui. (Fabrique des derniers temps de *Sybaris.*)

N° 18. — *MÉDAILLON tétradrachme, de Syracuse, de fabrique ancienne.*

On voit, d'un côté, la tête d'Aréthuse au milieu de quatre poissons, et la légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ; de l'autre, une figure dans un bige.

N° 19. — *MONNAIE d'argent, de Segeste, en Sicile.*

D'un côté, on voit la tête d'une femme, dont la chevelure est retroussée, avec la légende ΣΕΓΕΣΤΑ. ΙΙΒ.; au revers, un chien debout devant une plante; dessous, ΣΕΓΕΣΤΑ. ΙΒ. (Fabrique ancienne.)

---

(1) *Descr. des Méd*, t. I, p. 199, n° 948

(2) *Ibid.*; t. I, p. 287, n° 678.

EPOQUES ANCIENNES DE L'ART MONÉTAIRE CHEZ LES GRECS



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XXXV.

BEAU TEMPS DE L'ART MONETAIRE CHEZ LES GRECS.

Nos 1 et 5. — *Deux beaux MÉDAILLONS d'argent, de Panormus, de Sicile, sous la domination des Carthaginois.*

Celui qui est figuré sous le N° 1 représente, d'un côté, la tête d'Hercule jeune, couverte de la peau de lion; au revers, un buste de cheval, avec un palmier et une inscription phénicienne. Sous le N° 5, on voit, d'un côté, la tête d'Aréthuse au milieu de quatre poissons, et le même type du cheval au revers, avec une inscription phénicienne différente de la précédente.

N° 2. — *MÉDAILLE de Neapolis, de la Campanie, d'un très-beau style.*

La tête de Diane est d'un côté, avec les lettres ΧΑ. ΒΙ.; derrière la tête, le *cantharum;* de l'autre côté, on voit le bœuf à face humaine couronné par la Victoire, et la légende ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ.

N° 3. — *Très-beau MÉDAILLON de Syracuse, du plus grand diamètre.*

La tête d'Aréthuse, couronnée de roseaux et entourée de quatre poissons, est représentée d'un côté, avec la légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ., et une coquille dans le champ; de l'autre côté est une figure dans un quadrige, couronnée par la Victoire; au bas, des armes. Ce médaillon est très-rare, et d'un grand prix (1).

N° 4. — *MONNAIE d'argent, d'un beau travail, frappée à Metapontum, en Lucanie.*

Elle offre, d'un côté, la tête barbue et casquée d'un héros; derrière est une tête de lion; au revers se trouvent un épi et une massue, avec la légende ΜΕΤΑ.

N° 6. — *Très-beau MÉDAILLON d'argent, de Thurium en Lucanie (l'ancienne Sybaris).*

D'un côté, on voit la tête de Pallas, avec un casque orné du monstre Scylla; de l'autre, un taureau cornupète, et dessous un poisson, avec la légende ΘΟΥΡΙΩΝ.

---

(1) Voyez *Descr. des Méd.*, etc.; t. I, p. 298, n° 768.

N° 7. — *MEDAILLON tétradrachme d'argent, d'Athènes, attribué au siècle de Périclès.*

Il offre, d'un côté, une chouette vue de face, posée sur une amphore couchée; dans le champ, ΑΘΕ, plusieurs monogrammes, et les lettres ΑΝ; le tout dans une couronne d'olivier.

N° 8. — *Superbe MEDAILLON d'argent, de Naxus, de Sicile.*

Ce médaillon représente, d'un côté, la tête barbue de Bacchus indien, ceinte d'un diadème orné de lierre; et de l'autre, Silène nu, assis à terre près d'un cep de vigne, tenant le *cantharum* de la main droite et un thyrse de la gauche; dans le champ on lit : ΝΑΞΙΩΝ. (Pièce très-rare et d'un beau travail) (1).

N° 9. — *Petite MONNAIE d'argent de Syracuse, d'une belle fabrique.*

Tête casquée de Pallas vue de face, au milieu de quatre poissons; dans le champ, les lettres ΣΥ; le revers représente une figure dans un quadrige, couronnée par la Victoire; au bas deux poissons.

N° 10. — *MONNAIE d'argent de Sicyon, attribuée autrefois à l'île de Seriphus ou à celle de Siphnus.*

D'un côté, on voit la Chimère, et dessous une tête d'Apollon; au revers, une colombe volant, et la lettre Α. dans une couronne de laurier. (Beau travail.)

N° 11. — *Belle MONNAIE d'argent de Sélinonte, en Sicile.*

Elle offre, d'un côté, la tête de Pallas vue de face et casquée; la chevelure flottante; au revers, une figure dans un quadrige; au-dessus la feuille d'ache, dessous on lit : ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΩΝ

N° 12. — *MONNAIE d'or de Syracuse.*

La tête d'Apollon laurée est d'un côté; de l'autre, un trépied, avec la légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. (Beau travail.)

N° 13. — *MONNAIE d'or d'Hiéron II, roi de Sicile.*

Elle représente, d'un côté, la tête de Cérès couronnée d'épis; et, de l'autre, une figure dans un bige; dessous, la lettre Α. (Très-belle fabrique.)

---

(1) Voyez *Descr. des Méd.*, etc., t. I, p. 262, n° 443.

N° 14. — *MONNAIE d'argent de Tarente.*

D'un côté, le type représente un homme nu à cheval; dessous on lit : ΑΡΕΘΩΝ; dans le champ, la lettre Σ; au revers, Taras est monté sur un dauphin, et tient de la main droite un trépied; on lit : ΤΑΡΑΣ et ΞΑΣ.

N° 15. — *Petite MONNAIE de bronze de Syracuse.*

La tête d'Aréthuse est représentée, d'un côté, avec sa chevelure dans le *reticulum*, et un collier; derrière, un poisson; on voit au revers la légende ΣΥΡΑ, entre un poisson et le pétoncle.

N° 16. — *Autre petite MONNAIE de bronze de Syracuse.*

D'un côté, la tête d'Aréthuse, coiffée du *reticulum;* derrière un poisson; au revers on lit : ΣΥΡΑ entre les rayons d'une roue; on voit également deux poissons.

N° 17. — *MONNAIE de bronze de Syracuse.*

On voit, d'un côté, la tête laurée de Jupiter *Eleutherios*, avec la légende ΙΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ; au revers, un foudre et un aigle, avec ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ.

N° 18. — *MONNAIE de bronze de Pyrrhus, roi d'Épire.*

Elle offre, d'un côté, la tête de Cérès couronnée d'épis, et derrière le *cantharum;* le revers représente Cérès assise sur un siége, tenant des épis de la main droite, et une haste transversale de la gauche; on y lit : ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΠΥΡΡΟΥ.

N° 19. — *MONNAIE de bronze d'Hiéron Ier, roi de Sicile.*

D'un côté, la tête du roi est ceinte du bandeau royal; le revers offre pour type un cavalier allant au galop, et armé d'une haste; dessous on lit : ΙΕΡΩΝΟΣ et Ν.

N° 20. — *MONNAIE d'Agathocle, roi de Sicile.*

La tête de Diane avec son carquois est représentée d'un côté, avec le surnom ΣΩΤΕΙΡΑ; le type du revers est un foudre au milieu de cette légende ΔΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ. (Bronze.)

N° 21. — *MONNAIE de bronze, frappée à Syracuse.*

Elle représente, d'un côté, la tête laurée de Jupiter *Eleutherios*, avec la légende

en partie effacée, ...ΘΕΡΙΟΥ; le type du revers est un foudre avec la légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ.

N° 22. — *MONNAIE d'or romaine de 60 sesterces.*

Elle offre, d'un côté, la tête barbue et casquée de Mars; dessous on voit le nombre VX, indiquant la valeur de 60 sesterces; le revers représente un aigle éployé; dessous ROMA.

N° 23. — *TETE imberbe casquée.*

Buste de cheval; derrière, le *strigillum;* dessous, ROMA.

Nota. Ces deux dernieres monnaies sembleraient appartenir à la série des médailles romaines; mais leur fabrique campanienne a déterminé à les ranger ici parmi les médailles de travail grec.

BEAU TEMPS DE L'ART MONÉTAIRE CHEZ LES GRECS



Boullon del.

Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XXXVI.

BEAU TEMPS DE L'ART MONÉTAIRE CHEZ LES GRECS

MÉDAILLES DES ROIS.

MACEDOINE

N° 1. — *TÊTE d'Hercule barbue, couverte de la peau de lion.*

Revers : ΑΜΥΝΤΑ. Cheval debout; le tout dans un carré creux. (Médaille rare d'Amyntas II, en argent.)

N° 2. — *TÊTE laurée d'Apollon.*

Revers : ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Figure dans un bige. (Médaille d'or de Philippe II.)

N° 3. — *TÊTE laurée de Jupiter.*

Revers : ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Cavalier couvert du chapeau macédonien; dessous un foudre et les lettres ΔΗ. (Médaillon d'argent de Philippe II.)

N° 4. — *TETE d'Hercule jeune, couverte de la peau de lion.*

Revers : ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Jupiter Ætophore assis; dans le champ une torche, une étoile et la lettre Α. (Médaillon d'argent d'Alexandre-le-Grand.)

N° 5. — *TÊTE d'Hercule jeune, couverte de la peau de lion.*

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Jupiter Ætophore assis; dans le champ Μ.; dessous le siége de Jupiter ΑΥ. (Médaillon d'argent de Philippe-Aridée.)

N° 6. — *VICTOIRE debout sur une proue de vaisseau.*

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. Neptune debout, tenant horizontalement son trident de la main droite, et le bras gauche enveloppé dans son *pallium;* dans le champ un astre et un monogramme. (Médaillon d'argent de Démétrius IER.)

N° 7. — *TETE imberbe d'un faune avec des cornes de bouc.* — Derrière la tête de faune est le *pedum.* Cette tête se trouve placée au centre du bouclier macédonien.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ. Pallas debout, lançant un javelot de la main droite,

et le bras gauche armé du bouclier macédonien. (Médaillon d'argent d'Antigone-*Gonatas.*)

N° 8. — *BOUCLIER macédonien orné d'étoiles.* — Au milieu, la tête de Philippe V, avec un casque ailé, surmonté d'une tête de vautour; derrière la *harpa.*

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Massue posée horizontalement au milieu d'une couronne de chêne. (Médaillon d'argent très-rare) (1).

SUCCESSEURS D'ALEXANDRE-LE-GRAND.

ROIS DE THRACE.

N° 9. — *TÊTE diadémée de Lysimaque, avec une corne de bélier.*

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Pallas-Nicéphore assise; à terre un bouclier; dans le champ un monogramme. (Médaille ou plutôt statère d'or.)

N° 10. — *TÊTE de Lysimaque, avec les mêmes attributs.*

Revers : Même légende et même type; au bas Ξ. (Médaillon d'argent.)

N° 11. — *TÊTES accolées de Rhoemetalcès Ier et de sa femme; devant la tête de Cotys V, leur fils.* — Légende : ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΡΟΙΜΗΤΑΛΚΟΥ.

Revers : ΚΑΙΣΑΡΟΣ ΣΕΒΑΣΤΟΥ. Têtes accolées d'Auguste et de Livie. (Médaille de moyen bronze, fort rare.) (2).

ROI DE BITHYNIE

N° 12. — *TÊTE ailée et diadémée de Prusias II.*

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΡΟΥΣΙΟΥ. Jupiter debout à demi-couvert du *pallium*, tenant une couronne de la main droite, et la gauche posée sur la haste pure; devant un aigle sur un foudre, et un monogramme. (Grand médaillon d'argent très-rare.) (3).

ROI DE PERGAME

N° 13. — *TÊTE laurée d'un Philétaire.*

Revers : ΦΙΛΕΤΑΙΡΟΥ. Pallas assise sur un siége, tenant une couronne de la main

---

(1) Voyez *Descr. de Méd.*, t. I, p. 584, n° 891
(2) Voyez *Descr. de Méd.*, t. I, p. 448, n° 146.
(3) Voyez *Descr. de Méd.*, t. II, p. 505

droite, et le coude gauche posé sur un bouclier; dans le champ un arc et la lettre A. (Médaillon d'argent, rare et d'un beau travail.)

ROIS DE SYRIE

N° 14. — *TÊTE diadémée d'Antiochus I*er Soter

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon assis sur la cortine, tenant une flèche de la main droite, la gauche appuyée sur son arc posé à terre; dans le champ deux monogrammes. (Médaillon d'argent.)

Nota. L'étiquette de cette médaille a été transposée sur la planche; il faut mettre ici celle du n° 17, et reporter celle du n° 14 à la place.

N° 15. — *TÊTE diadémée de Démétrius I*er Soter.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. ΣΩΤΗΡΟΣ ΑΞΡ. (An 161 de l'ère des Seleucides); corne d'abondance et monogrammes. (Médaille d'argent rare.)

N° 16. — *TÊTE diadémée d'Antiochus VII* Évergètes.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ. Pallas-Nicéphore debout, la Victoire sur la main droite; une lance et un bouclier dans la gauche; dans le champ un monogramme; le tout dans une couronne de laurier. (Médaillon d'argent.)

N° 17. — *TÊTE diadémée d'Antiochus VIII* Grypus.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. Jupiter-Nicéphore assis sur un siége; dans le champ E. et A.; le tout dans une couronne de laurier. (Médaillon d'argent rare.)

ROIS D'EGYPTE

N° 18. — *TÊTE diadémée de Ptolémée* Soter.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Aigle éployé sur un foudre; monogramme. (Petite médaille d'or, rare.)

N° 19. — *TÊTE voilée et diadémée de Bérénice, femme de Ptolémée III* Évergètes.

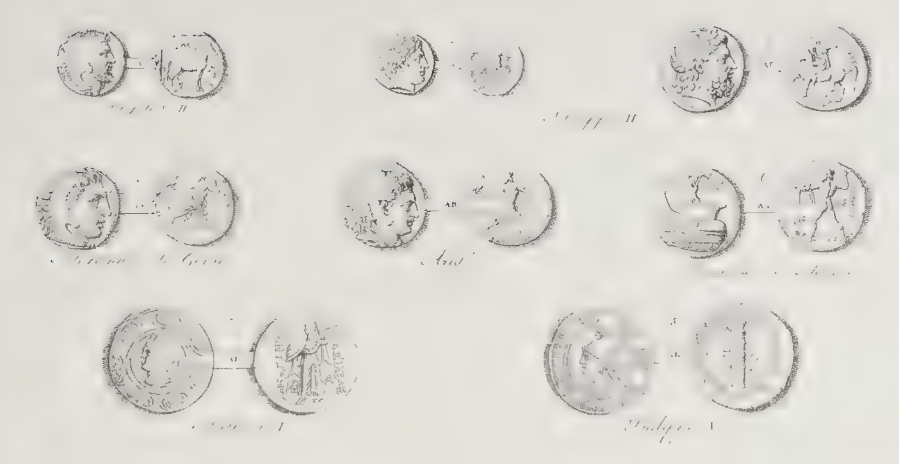
Revers : ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ. Corne d'abondance ornée du diadème. (Médaillon d'or de la plus grande rareté.) (1).

(1) Voyez *Descr. de Méd.*, t. VI, p. 18, n° 151

N° 20. — *TÊTE diadémée de Ptolémée VI* Philometor.

Revers : ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Aigle sur un foudre, la fleur de *lotus* dans ses serres; dans le champ L. ΙΗ. (l'an 18), et les lettres ΠΑ. (Médaillon d'argent.)

ROIS DE MACEDOINE.



SUCCESSEURS D'ALEXANDRE ROIS DE THRACE.



Rhœmétalces I

ROI DE BITHYNIE.



Prusias II

ROI DE PERGAME.



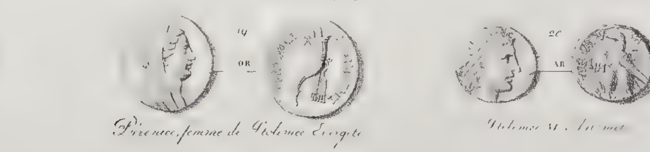
ROIS DE SYRIE.



Antiochus VIII Grypus

Antiochus I Soter

ROIS D'EGYPTE.



Bérénice, femme de Ptolémée Évergète

Tiré du Cabinet de Mr. Denon

Bouillon del.

PLANCHE XXXVII.

MONNAIES ROMAINES.

AS ROMAIN

N° 1. — *TÊTE de Janus-Bifrons.*

Proue de vaisseau; au-dessus I, marque de l'as romain, première monnaie de Rome.

FAMILLES ROMAINES

N° 2. — *TÊTE imberbe à deux faces, comme celle de Janus, ornée de laurier.*

Jupiter dans un quadrige, lançant la foudre de la main droite, et la gauche armée d'une lance; dessous on lit : ROMA, en lettres incuses. (Petit médaillon de fabrique grecque.)

N° 3. — *Denier d'argent de la république, d'une famille incertaine.*

D'un côté on voit le buste lauré d'Hercule, couvert de la peau du lion, et la massue sur l'épaule droite; le revers offre pour type un cavalier conduisant deux chevaux; derrière la lettre B.; dessous TI. O., un rat et plusieurs lettres incuses altérées.

N° 4. — *Denier d'argent de la famille Papia.*

Tête de Junon-Sospita, coiffée d'une peau de chèvre; derrière un vase.
Au revers, L. PAPI. Griffon courant; dessous une cuirasse ou un vase.

N° 5. — *Denier d'argent de la famille Cæcilia.*

Tête casquée de Rome; derrière O.
D. SILANVS. L. ROMA. Victoire dans un bige; au-dessus la marque X.

N° 6. — *Denier de la famille Flaminia.*

ROMA. Tête casquée de Rome.
L. FLAMINI. GILO. Victoire tenant une couronne, dans un bige, allant au grand galop.

N° 7. — *Denier d'argent de la famille Cassia.*

Tête imberbe nue avec une longue chevelure; derrière un sceptre.
Q. CASSIVS. Aigle sur un foudre, entre le *lituus* et le *præfericulum*.

MÉDAILLES IMPÉRIALES

N° 8. — *Denier d'or de Néron.*

IMP. NERO. CAESAR. AVGVSTVS. Tête laurée de Néron.
IVPPITER CVSTOS. Jupiter assis, tenant un foudre de la main droite, et la gauche sur la haste pure.

N° 9. — *Denier d'or de Trajan et de Plotine, très-rare.*

DIVO. TRAIANO. PARTH. AVG. PATRI. Tête laurée de Trajan, avec le *paludamentum*.
PLOTINAE. AVG. Tête de Plotine, femme de Trajan.

N° 10. — *Denier d'or de Matidie, très-rare.*

MATIDIA. AVG. DIVAE. MARCIANAE. F. Tête de Matidie, nièce de Trajan.
PIETAS. AVGVST. Femme debout, vêtue de la *stola*, chaque main posée sur la tête de deux enfants debout à ses côtés.

N° 11. — *Denier d'or d'Hadrien, rare.*

IMP. CAES. TRAIAN. HADRIANO. AVG. DIVI. TRA. PARTH. Buste cuirassé d'Hadrien, couronné de laurier.
DIVI. NER. NEP. P. M. TR. P. COS. ORIENS. Tête radiée du soleil.

N° 12. — *Denier d'or d'Antonin le Pieux.*

ANTONINVS. AVG. PIVS. P. P. TR. P. XVII. Tête laurée d'Antonin le Pieux, avec un peu du *paludamentum* sur les épaules.
COS. IIII. L'empereur debout, vêtu de la toge, portant un globe sur la main droite, et tenant un volume roulé de la main gauche.

N° 13. — *Denier d'or de Faustine la mère.*

DIVA. FAVSTINA. Tête de Faustine, avec la *stola*.
CONSECRATIO. Un paon.

N° 14. — *Denier d'or de Marc-Aurèle.*

AVRELIVS. CAESAR. AVG. PII. F. COS. II. Tête nue de Marc-Aurèle.
HILARITAS. Femme debout, vêtue de la *stola*, tenant une palme de la main droite, et une corne d'abondance de la gauche.

N° 15. — *Denier d'or de Faustine la jeune.*

FAVSTINA. AVG. PII. AVG. FIL. Tête de Faustine la jeune, femme de Marc-Aurèle, vêtue de la *stola*.
CONSECRATIO. Une colombe.

N° 16. — *Denier d'or de Commode.*

COMM. ANT. AVG. P. BRIT. Tête nue de Commode, avec le *paludamentum*.
P. M. TRP. X. IMP. VII. COS. IIII. P. P. VIRT. AVG. L'empereur à cheval, allant au galop, frappant un lion avec sa lance. (Médaille très-rare.)

N° 17. — *MÉDAILLON d'argent très-rare, avec les têtes de Mamée, d'Alexandre-Sévère et d'Orbiana.*

IVLIA. MAMAEA. AVG. MAT. AVGVSTI. Tête de Mamée, mère de Sévère-Alexandre.
IMP. SEV. ALEXANDER. AVG. SALL. BARBIA. ORBIANA. AVG. Têtes affrontées d'Alexandre-Sévère et d'Orbiana, sa femme.

N° 18. — *Très-grand MÉDAILLON d'argent de Mamée, de la plus grande rareté.*

IVLIA. MAMAEA. AVGVSTA. Tête de Mamée, vêtue de la *stola*.
AEQVITAS. PVBLICA. Trois femmes debout, vêtues de la *stola*, représentant les trois monnaies; elles tiennent chacune une balance de la main droite, et une corne d'abondance de la gauche; à leurs pieds les métaux (1).

N° 19. — *MONNAIE d'or de Probus.*

IMP. PROBVS. P. F. AVG. Buste de Probus couronné de laurier; sa main droite est armée d'une lance, et il a l'épaule gauche couverte d'une égide ornée de serpents.
VICT. PROBI. AVG. L'empereur et un soldat debout devant Rome assise. (Pièce très-rare).

---

(1) Voyez MIONNET, *de la Rareté et du Prix des Méd. rom.*, t. I, p. 373, 2e édit., in-8°, 1828

N° 20. — *MONNAIE d'or de Dioclétien.*

IMP. C VAL. DIOCLETIANVS. P. F. AVG. Tête laurée de Dioclétien, avec le *paludamentum*

VICTORI. AVG. La Victoire dans un bige. (Pièce très-rare.)

N° 21. — *MONNAIE d'or de Maximien Hercule.*

MAXIMIANVS. P. F. AVG. Tête laurée de Maximien Hercule.

VIRTVS. AVGG. Hercule debout étouffant le lion de Némée; à terre une massue. (Pièce rare.)

N° 22. — *MONNAIE d'argent de Constance-Chlore.*

CONSTANTIVS. CAES. Tête laurée de Constance Chlore.

VIRTVS. MILITVM. Quatre figures sacrifiant devant la castre prétorienne.

N° 23. — *Sou d'or de Valentinien Ier.*

D. N. VALENTINIANVS. P. F. AVG. Buste de Valentinien Ier lauré et vêtu du *paludamentum.*

RESTITVTOR. REIPVBLICAE. L'empereur debout, en habit militaire, tenant le *labarum* de la main droite, et une petite Victoire sur un globe de la gauche; dans le champ une croix; à l'exergue * ANT *

N° 24. — *Sou d'or de Théodose Ier.*

D. N. THEODOSIVS. P. F. AVG. Buste casqué et cuirassé de Théodose Ier, tenant une lance sur l'épaule droite, et un bouclier au bras gauche.

IMP. XXXXII. COS. XVII. P. P. Rome assise sur un siége, portant de la main droite un globe surmonté d'une croix, et tenant de la gauche la haste pure; à terre un bouclier; exergue CONOB; dans le champ une étoile.

N° 25. — *Sou d'or d'Honorius.*

D. N HONORIVS. P. F. AVG. Buste d'Honorius, la tête ceinte d'un diadème orné de pierreries, et vêtu du *paludamentum.*

VICTORIA. AVGGG. L'empereur, en habit militaire, debout, le *labarum* dans la main droite, et une petite Victoire sur la gauche; le pied gauche posé sur un captif renversé; dans le champ R. V.; à l'exergue COMOB

N° 26. — *Quinaire d'or de Justin Ier*

D. N. IVSTINVS. P. F. AVG Buste de Justin Ier, la tête ornée du diadème, et vêtu du *paludamentum*.

VICTORIA. AVGVSTORVM. Victoire debout, vue de face, tenant de la main droite une couronne, et portant sur la gauche un globe surmonté de la croix; à l'exergue CONOB.; dans le champ une étoile.

N° 27. — *Quinaire d'or de Justinien.*

D. N. IVSTINIANVS. P. F. AVG. Buste de Justinien, la tête ceinte du diadème orné de pierreries, et vêtu du *paludamentum*.

VICTORIA. AVGVSTORVM. Victoire debout, tenant une palme et une couronne; à l'exergue CONOB.

N° 28. — *Quinaire d'argent de Thela, roi goth, incertain, et d'Anastase.*

D. N. ANASTASIVS. AVG. Buste de l'empereur Anastase, ceint du diadème.

N. THELA. RIX. dans une couronne de laurier.

Nota. Ce quinaire a été marqué sur la planche comme étant en or : c'est une erreur; car autrement cette piece serait unique, ce qu'on ne peut pas supposer

N° 29. — *MÉDAILLON bractéate d'argent, incertain.*

DVBA Figure nimbée debout, tenant une croix et un sceptre, au milieu de divers attributs.

N° 30. — *Petite MONNAIE d'or de Roger Ier, roi de Sicile.*

Croix; entre les barres on lit : IC. X. NIKA

Une inscription altérée.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XXXVII (BIS).

STYLE GREC DÉGÉNÉRÉ

N° 1. — *MONNAIE d'argent, d'Istrus de la Mœsie inférieure.*

Elle représente, d'un côté, deux têtes imberbes, placées en sens contraire; au revers on lit : ΙΣΤΡΙΗ; un aigle sur un dauphin.

N° 2. — *MONNAIE d'argent appartenant à la ligue achéenne, frappée par la ville de Patras.*

D'un côté on voit la tête laurée de Jupiter; de l'autre le monogramme des Achéens, avec un trident; deux autres monogrammes, et les lettres ΠΑ.

N° 3. — *MONNAIE de bronze de Lacédemone.*

On voit, d'un côté, deux têtes imberbes accolées; celle qui se trouve sur le premier plan est laurée; de l'autre côté, elle offre pour revers cette inscription en trois lignes.

ΛΑ.

ΑΡΙΣΤΟ

ΚΡΑΤΗΣ

Le tout au milieu d'une couronne de laurier. (Cette médaille est rare.) (1).

N° 4. — *MONNAIE d'argent de Lacédémone.*

D'un côté on voit la tête barbue d'Hercule ceinte d'un diadème; le type du revers est un *diota*, placé entre les deux lettres ΛΑ, surmontées chacune du bonnet des Dioscures, avec un astre; dans le champ un monogramme, et les lettres ΚΗ; le tout dans une couronne de laurier.

N° 5. — *MONNAIE d'argent des Messéniens.*

On voit, d'un côté, la tête diadêmée de Jupiter; au revers un trépied, avec la légende ΜΕΣ; le tout dans une couronne de laurier. (Monnaie un peu rare.)

---

(1) Voyez Mionnet, *Descr. de Méd. ant. grecq.*, t. III, p. 220, n° 47.

N° 6. — *MONNAIE de bronze de Cossura* (1), *île voisine de la Sicile.*

Elle offre, d'un côté, une tête de femme coiffée à l'égyptienne; de l'autre on voit une inscription phénicienne au milieu d'une couronne de laurier.

N° 7. — *Autre MONNAIE de bronze de la même île*

D'un côté la tête égyptienne est couronnée par la Victoire, debout sur une colonne; de l'autre côté, c'est une inscription, différente de la précédente, dans une couronne de laurier.

N° 8. — *MONNAIE de bronze de l'île de Gaulos, nommée aujourd'hui Gozzo, près de la Sicile*

On y voit, d'un côté, une tête voilée de femme, sur laquelle est une autre petite tête de femme, également voilée en contremarque; de l'autre côté on voit deux figures égyptiennes

N° 9. — *MONNAIE celtique en or, de fabrique barbare.*

D'un côté est une tête imberbe; de l'autre une figure dans un bige.

N° 10. — *MONNAIE celtique en argent*

Elle représente, d'un côté, un taureau à face humaine, avec un double collier de perles, et de l'autre un cavalier

N° 11. — *MONNAIE de bronze celtique.*

D'un côté est une tête de femme, à ce qu'il paraît; au revers un cheval bondissant. (Très-barbare

N° 12. — *MONNAIE d'argent de chefs gaulois.*

D'un côté elle offre deux têtes imberbes accolées; celle qui est sur le premier plan est laurée; l'autre est nue; au revers un cavalier allant au galop, dessous on lit : BIATEC. (Pièce assez rare.) (2)

N° 13. *MONNAIE de moyen bronze très-commune de la colonie de Nisme.*

D'un côté on voit les têtes adossées d'Auguste et d'Agrippa, avec la légende

---

1) Aujourd'hui *Pantellaria*
2) Voyez MIONET, *Descr. de Méd.*, t. VI, p. 717, n° 3 et suiv.

IMP. P. P. DIVI. F.; de l'autre un crocodile enchaîné à un palmier orné d'une couronne; dans le champ on lit : COL. NEM

N° 14. — *MONNAIE d'or de Carthage.*

On voit, d'un côté, la tête de Cérès couronnée d'épis, et de l'autre un cheval debout.

N° 15. — *MONNAIE d'argent frappée en Afrique.*

D'un côté elle offre la tête imberbe laurée d'Hercule, et de l'autre un éléphant; dessous un caractère phénicien (l'*Aleph*).

N° 16. — *MONNAIE de bronze de Carthage.*

La tête de Cérès, couronnée d'épis avec pendants d'oreilles et collier, se trouve d'un côté; de l'autre on voit le cheval debout; au-dessus un disque avec deux têtes de serpents, et dans le champ l'*Aleph* phénicien.

N° 17. — *MONNAIE incertaine de la Numidie.*

D'un côté on voit le buste de Mercure couvert de la *penula*, avec le pétase et son caducée; devant, une inscription numide; de l'autre côté le capricorne avec un gouvernail et une corne d'abondance. (Cette pièce est un peu rare.)

N° 18. — *Autre MONNAIE de bronze des incertaines de la Numidie.*

Elle représente, d'un côté, une tête de Maure nue, et de l'autre un éléphant; dessous une lettre.

N° 19. — *MONNAIE d'argent de Juba, père, roi de Mauritanie.*

D'un côté on voit la tête du roi barbu, avec une ample coiffure bouclée et un sceptre; devant on lit : REX. IVBA.; de l'autre côté est un temple tétrastyle, avec inscription numidique. (Cette pièce est un peu rare en argent : celle du Cabinet du Roi, qui est en or, passe pour unique.) (1).

N° 20. — *MONNAIE de potin d'Égypte, frappée à Alexandrie sous le règne de Tibère.*

ΤΙΒΕΡΙΟΣ. ΚΑΙΣΑΡ. ΣΕΒΑΣΤΟΣ. Tête laurée de Tibère; devant L. Z. (an 7).
ΘΕΟΣ ΣΕΒΑΣΤΟΣ. Tête radiée d'Auguste.

---

(1) Voyez MIONNET, *Descr. de Méd.*; t. VI, p. 597, nos 3 et 4

(1

N° 21. — *Grand BRONZE d'Hadrien, frappé à Alexandrie.*

AYT. KAI. TPAI. AΔPIA. CEB. Tête laurée d'Antonin le Pieux à droite avec le *paludamentum.*

Revers : Le Nil, assis sur un crocodile, tenant un roseau de la main droite, et une corne d'abondance de la gauche; dans le champ la date ιϛ (an 16).

N° 22. — *Même Tête.*

D'un côté : AYT... TPAIAN. AΔPIANOC CEB

Revers : Tête de Sérapis sur un bélier, devant lequel est un autel de forme égyptienne; dans le champ la date L. K. (an 20).

N° 23. — *MONNAIE de potin d'Égypte de Sév. Alexandre, frappée à Alexandrie* (1).

A. KAI. MAP. CEYHP. AΛEZ..... Tête laurée d'Alexandre-Sévère, avec le *paludamentum.*
Revers : L. Γ. (an 3). La Fortune avec ses attributs assise sur le *lectisternium.*

N° 24. — *MONNAIE de petit bronze, frappée à Édesse en Mésopotamie pour Abgare, contemporain de Septime-Sévère.*

ЧΗΥΟΥ (sic). Tête laurée de Septime-Sévère.
BACIΛIO (sic) CEΠ. ABΓAPOC. Tête barbue d'Abgare, avec une tiare.

N° 25. — *MONNAIE d'argent de fabrique barbare d'un Arsacide incertain.*

D'un côté est la tête barbue du roi; de l'autre, le roi assis au milieu d'une légende vicieuse, disposée carrément en six lignes, devant être ainsi conçue : ΒΑCΙΛΕΩΣ. ΒΑCΙΛΕΩΝ. ΑΡΣΑΚΟΥ. ΔΙΚΑΙΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. ΦΙΛΓΛΛΗ...

N° 26. — *PAGODE indienne en or, nommée communément* pagode sablée

Nota. Cette derniere monnaie ne devrait pas faire partie de celles qui ont pour titre : *Style grec dégénéré.* Elle n'a été placée sur cette planche que pour y remplir un espace vide.

---

1) C'est par erreur qu'on a inscrit sur la planche, au-dessous de cette médaille, *Elagabale;* il faut lire: *Alexandre-Sévère*

STYLE GREC DÉGÉNÉRÉ



Capdebos f.

Tiré du Cabinet de Mr Denon

SECTION VII.

DECADENCE DES BEAUX-ARTS EN ITALIE ET DANS LA GRECE

Une opinion assez généralement reçue, et qui n'en est pas moins une erreur, c'est que, pendant tout le moyen âge, les arts, comme les lettres, cessèrent totalement d'être cultivés chez les Grecs, chez les Romains, et dans tout le reste de l'Europe. L'imagination nous présente ces temps comme une longue et ténébreuse nuit, pendant laquelle tout ce qui honore l'esprit humain, en fait la gloire et prouve son étendue, sa puissance, sa perfectibilité, toutes les connaissances enfin qu'il avait acquises par tant de siècles d'observations, d'expériences, disparurent du milieu des sociétés humaines les plus avancées dans la civilisation, furent méprisées, et tombèrent dans l'oubli le plus profond.

Une autre erreur encore, c'est de croire que cette révolution, qui anéantit les monuments des arts et les lumières des âges précédents, fut un des tristes résultats de l'irruption des peuples barbares dans toutes les contrées du vaste empire romain.

Tâchons de découvrir, d'exposer en peu de mots ce qu'il y a de faux, ce qu'il y a de vrai dans ces opinions, qui jusqu'ici n'ont presque pas trouvé de contradicteurs.

Les arts ne sauraient être stationnaires : partout on les voit marcher sans cesse, ou vers la perfection, ou vers la décadence. On l'a dit cent fois, le luxe, avide de nouvelles jouissances, se lasse bientôt du beau; il lui faut du singulier, et ensuite du bizarre. Rome, maîtresse du monde, gouffre immense où s'étaient englouties les richesses de cent peuples conquis; Rome, dans son excessive opulence, dut changer de goûts comme elle avait changé de mœurs. La *simplicité*, cette compagne inséparable du beau dans les arts, ne pouvait plus convenir à Rome devenue le séjour du faste, de la débauche et de tous les vices. Dès le temps des premiers empereurs, Vitruve apercevait la révolution qui déja se préparait dans les arts du dessin. Il désapprouvait cette multitude, cette richesse d'ornements, sans objet et sans types réels dans la nature, dont on surchargeait les monuments.

Mais il faut le remarquer, si la décadence continua sous les empereurs qui succédèrent à Jules César, à Auguste et à Tibère, elle ne fut bien complète qu'à l'époque où le christianisme triomphant s'assit, avec Constantin, sur le trône du monde. Dès-lors, ou peu après, les prêtres chrétiens employèrent tous leurs soins, toute leur activité, à détruire les monuments d'un culte rival, à écarter tout ce qui pouvait nuire à la propagation de leur doctrine, exciter la désertion, l'apostasie de leurs prosélytes encore incertains. Les temples furent renversés, les statues des dieux mutilées; tout ce qui pouvait rappeler les fables antiques et les rites du paganisme fut proscrit. Nous les possédons les lois des empereurs qui ordonnent la destruction de tous les monuments de l'ancienne religion, et on lit encore dans les ouvrages des pères de l'Église leurs virulentes déclamations, et contre les monuments du paganisme, et contre les splendides jeux de ces cirques, de ces amphithéâtres qu'avait décorés, embellis le génie des beaux-arts. Ce n'est pas tout : « les professions, les métiers qui contribuaient à former ou à décorer les idoles, dit l'historien Gibbon, en citant comme autorités les écrits mêmes des pères de l'Église, étaient déclarés infectés du poison de l'idolâtrie : sentence sévère, puisqu'elle dévouait aux

tourments éternels cette portion si considérable de la société qui exerce les arts libéraux et mécaniques (1).

Ainsi, lorsque le torrent des Goths et des autres peuples barbares se répandit dans l'empire romain, ce fut au milieu des ruines : il ne faut donc pas leur attribuer des désastres auxquels ils n'ont pu participer. Si nous ne possédons plus que des fragments, des débris des statues de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Rome, n'en accusons que l'intolérance des premiers chrétiens, que la nécessité où ils se trouvèrent d'effacer, pour ainsi dire, tous les vestiges d'un autre culte qui, s'il ne satisfaisait pas la raison des hommes éclairés, charmait du moins les imaginations; et, par l'éclat, la pompe de ses fêtes aurait long-temps continué de séduire la multitude, toujours avide de grands spectacles.

Dès que les artistes furent privés des anciens modèles, ils ne travaillerent plus que de souvenir; et à dater de cette époque, leurs productions, sans dessin, sans exactitude, mais pas toujours sans expression, attestèrent plus que jamais la dégradation des arts. Cette considération n'empêcha point les prêtres chrétiens d'employer les mains de ces artistes dégénérés a la décoration des nouveaux temples : ils sentaient la nécessité de frapper les yeux, d'échauffer par-là des esprits encore tièdes et chancelants dans leur croyance. Pour appuyer des dogmes tristes et sévères, on était forcé de recourir a des procédés que ces dogmes même semblaient rejeter et proscrire.

Les artistes de ces temps furent donc occupés a peindre sur les murs des églises, ou de pieuses allégories, ou des traits d'histoire puisés dans les saintes écritures. Ce ne fut que plus tard, comme l'a très-bien prouvé un auteur que nous aurons souvent occasion de citer (2), que l'on se permit de peindre sous des formes humaines l'Eternel. « L'idée de renfermer ce pur esprit dans un corps charnel avait répugné jusqu'alors aux chrétiens, et même aux idolâtres, toujours prêts à censurer les usages qui s'introduisaient dans l'Eglise (3). »

Les artistes romains trouverent encore dans les catacombes à faire emploi, sinon de leurs talents, du moins de leurs pinceaux. Ces vastes souterrains ne servaient plus d'asiles aux chrétiens, qui de persécutés étaient devenus persécuteurs. Mais ils y déposaient leurs morts auprès des restes conservés des martyrs de leur foi, et les artistes couvraient de peintures à fresque les humides parois de ces cimetières. C'est par ces peintures, qui sont arrivées jusqu'à nous, que l'on peut juger de l'état des arts dans les onze premiers siècles de l'ère chrétienne; car il paraît que l'usage d'inhumer les morts dans les catacombes, et de couvrir leurs tombeaux de peintures et d'inscriptions, a duré pendant toute cette longue période (4).

D'un autre côté, les Grecs, qui n'avaient plus à sculpter de Minerves, de Jupiters, de Vénus, ni à peindre sous des portiques les exploits de Thésée, les combats des héros d'Homère, les Grecs ne cessèrent point pour cela d'être ce qu'ils avaient été presque dans tous les temps, des fabricants et des marchands d'objets d'arts (5) : au lieu des dieux de la fable, ils vendirent aux peuples de l'Occident des madones dorées, des images d'apôtres et de saints, des reli-

---

(1) Gibbon, *Histoire de la Décadence de l'Empire romain*, chap. 15.

(2) M. Eméric David, dans son *Discours historique sur la peinture moderne*, ouvrage plein de recherches, où les raisonnements sont toujours appuyés par de respectables autorités.

(3) *Ibid.*, p. 44 de l'édition in-8°. Paris, 1812.

(4) Voyez à ce sujet, outre les vastes collections de Chiampini, Gori, Dagincourt, etc., l'intéressant ouvrage intitulé : *Voyage dans les Catacombes de Rome*, par un membre de l'Académie de Cortone. Paris, 1810.

(5) C'est ainsi du moins que nous le représente de Paw, dans ses *Recherches sur les Grecs*. Mais il y a bien quelque exagération dans tout ce qu'il rapporte du grand commerce que faisaient les Grecs, de statues, de tableaux, etc.

quaires ornés de riches, mais grossières sculptures et d'inscriptions. Dans l'empire grec, les persécutions que suscitèrent les Iconoclastes furent, il est vrai, fatales aux arts; moins pourtant qu'on ne le croit. Tant qu'elles durèrent, les artistes grecs trouvèrent un asile dans l'empire d'Occident : Rome, Venise, la plupart des grandes villes de l'Italie les employèrent à décorer les pieux monuments que l'on y élevait de toutes parts; et les monastères, et surtout des églises qui surpassaient, sinon en véritable beauté, du moins par leur étendue les plus grands temples de l'antiquité.

A l'exemple des peuples de la Grèce et de l'Italie, les contrées septentrionales de l'Europe, où le christianisme avait pénétré, et régnait désormais sans obstacle, transformèrent en temples magnifiques et solides, les vastes, mais périssables édifices en bois, où jusque-là s'étaient réunis les fidèles pour la célébration des saints mystères. De là, cette architecture singulière qui semble avoir eu pour type les premières églises en bois qu'avaient élevées les chrétiens dans les Gaules, en Angleterre et en Allemagne (1). Depuis, du XIe siècle jusqu'au XIVe, tout le nord de l'Europe s'occupa de la construction de ces nouveaux et vastes édifices. Tous les arts du dessin furent employés à leur décoration.

Observons de plus, pour mieux démontrer que les arts dans tout le moyen âge ne furent ni oubliés, ni même négligés, que les artistes, tant grecs qu'italiens, conservèrent toujours l'usage très-ancien de tracer sur les manuscrits en parchemin des tableaux en miniature. Les sujets de ces tableaux n'étaient plus les mêmes; l'art était dégénéré : mais, comme on le voit, les mains des artistes, dans tous les genres, ne restèrent jamais oisives.

Nous n'avons jeté qu'un coup-d'œil très-rapide sur la marche des arts du dessin dans le moyen âge; car nous n'avions d'autre objet que de prouver que ni les catastrophes politiques, ni les révolutions religieuses, ni les troubles de l'église, ne parvinrent nullement à les anéantir; que le tronc de l'arbre exista toujours, mais qu'il ne produisait guères que des fruits amers et sauvages.

Dans les productions du moyen âge, dont nous allons donner ici quelques exemples, on sera sans doute surpris de trouver une frappante diversité de mérite, et même, si l'on veut, de talents. Tandis que les unes rappelleront encore quelque chose des beaux temps de l'art, d'autres sembleront sorties des mains des sauvages de l'Amérique ou des îles du Sud. La cause en est dans la différence des époques où vécurent les artistes dont elles sont l'ouvrage. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que si les procédés *mécaniques* des arts s'étaient toujours transmis de siècle en siècle, depuis les plus beaux temps de l'art jusqu'à l'époque de son entière décadence, le goût s'était entièrement perdu ainsi que les principes du beau. Les artistes n'avaient point sous les yeux de bons modèles, ils n'avaient pour maître et pour guide que leur propre imagination. Or, s'il en était qui, plus délicatement organisés, cherchaient à donner à leurs ouvrages plus d'expression, de mouvement, de vérité, et des formes plus exactes, la plupart, au contraire, ne suivaient qu'une vieille et aveugle routine, et travaillaient sans s'embarrasser du jugement que l'on porterait de leurs ouvrages, certains qu'ils étaient de ne les voir apprécier que par des hommes aussi ignorants qu'eux-mêmes.

---

(1) C'est l'opinion que l'auteur du texte de cet ouvrage a émise le premier, et qu'il a développée dans un *Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au treizième siècle*. — Voyez ce discours dans le XVIe vol. de l'*Histoire littéraire de France*.

PLANCHE XXXVIII.

UNE FEUILLE DE DIPTYQUE EN IVOIRE.

On sait que les *diptyques* tirent leur nom des deux planches ou feuilles dont ils étaient formés, et qui se pliaient l'une sur l'autre. C'étaient évidemment de longues *tablettes*, dans l'intérieur desquelles on pouvait écrire ou renfermer des manuscrits sur papyrus ou parchemin.

Dans l'origine, les consuls, à Rome, dès qu'ils avaient été élevés à cette magistrature tutélaire, s'empressaient de témoigner leur reconnaissance aux partisans dont ils avaient obtenu les suffrages, par l'envoi qu'ils leur faisaient (du moins à ceux qui jouissaient d'une grande considération) de diptyques, sur lesquels on les voyait représentés, ainsi que les jeux qu'ils avaient donnés au peuple pour célébrer leur installation. Ils y faisaient inscrire, le plus souvent, leurs noms, leurs titres, les magistratures qu'ils avaient exercées.

Après la chute de la république, les consuls, quoiqu'ils eussent perdu les prérogatives et la plupart des fonctions de leur magistrature, conservèrent tout le faste qui y était attaché. Comme leurs prédécesseurs, ils donnaient des fêtes au peuple; et, comme eux, ils en tiraient gloire, en faisant parvenir dans tout l'empire des diptyques qui contenaient leur image et leur nom, ainsi qu'un tableau sculpté des jeux dont ils avaient fait les frais.

C'est là ce que l'on appelait des *diptyques consulaires;* et ces sortes de monuments sont devenus assez rares dans les collections des amateurs d'antiquités.

Ce ne sont pas toujours des *jeux* que l'on trouve représentés sur les diptyques exécutés sous le Bas-Empire, mais des traits puisés dans la Bible ou dans quelque vie de saints; et ceux-ci datent incontestablement des temps où la religion chrétienne dominait exclusivement, ou à peu près exclusivement, dans l'empire.

De ce genre est le *diptyque consulaire* dont on voit un des feuillets représentés sur cette planche.

Les trois tableaux ou scènes qui y sont sculptés en relief, ont été très-diversement, et, selon nous, très-inexactement interprétés par plusieurs antiquaires et érudits. Nous croyons pouvoir en donner une explication plus satisfaisante.

Dans la scène supérieure on voit trois personnages, tous vêtus de la toge. Celui qui est au milieu, assis sur une chaire curule, les pieds posés sur un marche-pied, est le consul qui a ordonné des fêtes. D'une main, il tient roulée la *mappa circencis,* ou nappe qu'on déployait pour signal du commencement des jeux; de l'autre, il semble donner des ordres. Les deux autres personnages sont sans doute les officiers ordonnateurs des jeux : l'un tient un rouleau, l'autre des tablettes. — Cette première scène se retrouve sur la plupart des diptyques; mais ici on ne lit point gravés, comme ils le sont en plusieurs autres, le nom,

ni les titres du consul, ce qui ne permet pas de fixer l'époque certaine du monument. Tout ce qu'on peut dire, d'après les sujets des tableaux que l'on y voit, c'est qu'il date d'un temps où les magistrats de Rome eux-mêmes se glorifiaient d'être chrétiens.

En effet, au lieu d'un amphithéâtre, et d'un combat de gladiateurs ou de courses de chars, c'est un trait de la vie de *saint Paul* que nous offre la scène du milieu. Ce vieillard *à tête chauve,* que l'on voit à la droite du tableau, est bien ce saint, tel que le représente le satirique Lucien, qui nous en a laissé le signalement dans un de ses dialogues (1). On sait que saint Paul, ayant fait naufrage près des côtes de l'Illyrie, se sauva sur l'île de Méléda; qu'il y fut piqué par une vipère, lorsqu'il ramassait des sarments pour alimenter le feu que les habitants avaient allumé pour sécher les habits des naufragés; que le saint se contenta de secouer la vipère sur le feu, et qu'il n'éprouva de cette morsure aucune suite fâcheuse, ce qui parut un miracle. Dans notre tableau, la vipère qui l'a piqué tient encore à l'une de ses mains, et l'on voit à ses pieds le feu dans lequel il va la faire tomber. Le personnage qui paraît émerveillé du prodige est probablement ce *Publius* que les Actes des Apôtres désignent comme prince de l'île, *principem insulæ* (2), et dont saint Paul guérit ensuite le père, attaqué de la dyssenterie, seulement en imposant les mains sur lui; *cùm imposuisset ei manus salvavit eum* (3). — L'autre personnage armé qui témoigne aussi sa surprise, est un habitant du pays, comme l'indique la grossièreté de ses habits. Il n'est pas vêtu d'un long manteau comme Publius, qui gouvernait sans doute dans l'île, au nom des Romains.

Ces prodiges frappèrent tellement les habitants de Méléda, qu'ils prirent saint Paul pour un dieu : *Dicebant eum esse Deum* (4). Aussi tous ceux qui souffraient de quelques maladies s'empressèrent de venir en foule lui demander la guérison de leurs maux, et ils l'obtenaient toujours : *Omnes qui in insulâ habebant infirmitates, accedebant et curabantur* (5). C'est là le sujet du troisième et dernier tableau de notre diptyque. On voit des habitants de l'île, qu'on distingue très-bien à leur costume barbare, qui amènent vers le saint, qui est dans le tableau supérieur, et qu'ils montrent du doigt, un paralytique et un phthysique.

Sur l'autre feuillet du diptyque, dont nous ne donnons point ici le dessin, est représenté Adam, assis entre les branches d'un arbre, dans le paradis terrestre. Il y est entouré d'un très-grand nombre d'animaux. Au bas du tableau on voit sortir de terre quatre sources qui suivent un même cours sans mêler leurs eaux.

Le travail de ce diptyque annonce sans doute la décadence de l'art; mais on y retrouve encore de beaux souvenirs de l'ancienne manière.

---

(1) Dans le dialogue intitulé : *Philopatris*, ou le *Catéchumène*

(2) *Actus Apostolorum*, cap. 28, v. 7.

(3) *Ibid.*, v. 8

(4) *Ibid.*, v. 6

(5) *Ibid.*, v. 9

DYPTIQUE.



Tiré du Cabinet de Mr. Denon

PLANCHE XXXIX.

PEINTURES D'UN MANUSCRIT GREC DE LA BIBLIOTHÈQUE DE CONSTANTINOPLE

Les sujets des deux peintures dont on voit les dessins sur cette planche ont si peu d'analogie entre eux, que l'on a peine à croire que ces miniatures ou vignettes se trouvent dans le même manuscrit. Le sujet de l'une est pris dans les fables grecques; le sujet de l'autre dans l'Ancien-Testament.

Dans le tableau à gauche, Orphée, assis sous un arbre, touche d'une main sa lyre qui repose sur ses genoux. Derrière lui, une grande et belle femme, pompeusement vêtue, appuie une de ses mains sur ses épaules, et semble l'écouter attentivement, ou plutôt l'inspirer. Pour qu'on pût la reconnaître plus facilement, l'artiste a pris soin d'écrire perpendiculairement son nom tout près d'elle : ΜΗΛΟΔΙΆ. C'est donc bien la *mélodie* personnifiée. On remarque de plus, dans un coin du tableau, une nymphe qui, cachée par une petite colonne surmontée d'un vase, ne montre que la tête, et une de ses mains; plus bas, une autre figure couchée, qui nous paraît être un fleuve. Tout le reste du tableau est occupé par des animaux de diverses espèces, et moins bien dessinés que les figures humaines. Tous paraissent attentifs aux accents d'Orphée. Dans le haut du tableau et dans un coin, on remarque sur le penchant d'une montagne, une porte de ville, une tour et une partie de remparts. Nous ignorons quel rapport tout cela peut avoir avec le sujet principal; et le mot qu'on lit inscrit au-dessous de cette fabrique, ΒΗΘΛΕΟΜ, ne nous fournit à cet égard aucune lumière. Serait-ce *Bethléem* que l'artiste a voulu représenter? et aurait-il voulu exprimer, en rappelant cette ville, que l'Homme-Dieu qui y était né avait fait cesser les chants des Orphées, et détruit ces fables du paganisme qu'il venait lui-même de retracer dans son tableau? Tout cela est conjectural et peu vraisemblable. Que des savants, doués d'une plus grande sagacité, donnent, s'ils le veulent, une autre explication de cette partie du tableau.

Le sujet de l'autre tableau est une *fuite d'Égypte*. Les Hébreux (ils sont désignés par le mot grec ΙϹΡΑΗΛΙΤΑΙ, et leur chef, Moïse, est indiqué un peu plus loin par celui de ΜΟΥϹΗϹ) marchent, conduisant leurs enfants, emportant leurs bagages. Ils sont obligés de laisser en arrière un de leurs compatriotes qui ne peut les suivre, et qui leur tend les bras. La compassion est peinte sur le front de quelques Hébreux qui se détournent pour voir une dernière fois le pauvre abandonné, désigné dans le tableau par le mot ΕΡΗΜΟϹ.

La nuit, qui est personnifiée dans le haut du tableau, et même nommée ΝΥΞ, paraît étendant son voile : ainsi, la scène se passe de nuit, ce qui est encore

mieux prouvé par la colonne de feu qui précède les fugitifs. On sait que le jour elle devenait une colonne de nuées, et passait alors derrière les Hébreux pour dérober leur marche aux Égyptiens qui les poursuivaient : *Nunquam defuit columna nubis per diem, nec columna ignis per noctem* (1).

Au-dessous de cette scène on en voit une autre qui en est comme la suite : c'est l'engloutissement de l'armée égyptienne dans les eaux de la mer Rouge; grande catastrophe exprimée sans doute par le mot ΒΥΘΟϹ. Déja sont submergés un grand nombre d'hommes dont on voit les corps flotter sur les eaux : le reste des guerriers est près de tomber dans le gouffre. Une figure allégorique, qui s'élève au-dessus de la mer, les y entraîne, et tient déja par les cheveux le roi, ΦΑΡΑΩ. La mer Rouge elle-même (ΕΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑϹΗ), sous la figure d'une jeune femme, tenant d'une main un gouvernail, les appelle de l'autre main.

On a pensé que ces miniatures dataient du dixième siècle, parce que le manuscrit auquel elles appartiennent est, dit-on, de cet âge. Nous avons peine à croire qu'à cette époque on conservât encore en Grèce d'aussi exacts souvenirs de ce qu'était la peinture dans ses beaux temps. La pose des personnages, leur expression, les draperies, les figures allégoriques, tout nous semble indiquer que ces tableaux doivent être reportés à une époque antérieure au dixième siècle; peut-être au quatrième. C'est la date que l'on assigne au Virgile du Vatican, orné aussi de vignettes qui ont beaucoup de rapport avec celles que nous venons de décrire, mais qui leur sont cependant inférieures pour l'exécution. Au reste, nous ne pourrions décider la question qu'en ayant sous les yeux le manuscrit d'où nos miniatures ont été tirées; et c'est un examen qu'il ne nous est pas possible de faire. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'à l'époque où ces deux tableaux ont été exécutés, la nouvelle religion n'avait point encore éteint dans la Grèce tout souvenir de l'ancien art; que le génie allégorique et poétique avait encore de l'influence en peinture.

---

(1) Exode, ch. 13, v. 21

Peintures du Xe siècle, d'un Manuscrit Grec de la Bibliothèque de Constantinople

P. 39

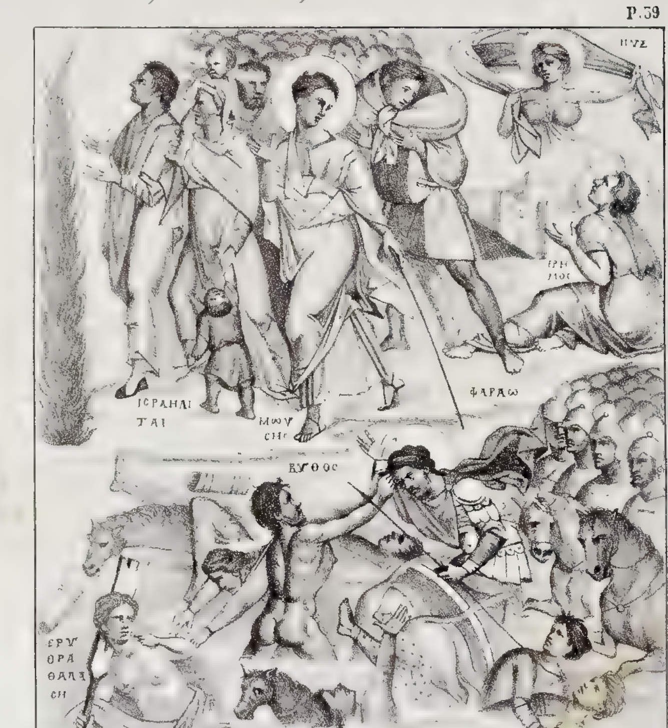


PLANCHE XL.

PORTRAIT D'UN PATRIARCHE GREC, OU D'UN SAINT

Il tient un livre d'une main, et semble donner de l'autre la bénédiction.

Cette peinture date sûrement des plus bas siècles de l'art, de ce temps où les Grecs ne pouvant plus produire de *beaux* ouvrages, en faisaient de *riches* : tout est or dans ce tableau, à l'exception du visage et des mains de la figure, et des visages de deux autres personnages que l'on voit en adoration des deux côtés de sa tête. Pour ajouter encore à la richesse de son ouvrage, l'artiste a orné la mitre du saint personnage qu'il a voulu représenter, ainsi que les quatre coins du cadre où il l'a placé, de pierres brillantes. Dans l'original, ces pierres existent en nature; elles ne sont pas peintes.

Cette manière de peindre en or fut portée en Italie par les artistes grecs qu'y appelèrent des cités florissantes, lorsqu'elles voulurent décorer les vastes églises qu'elles construisaient de toutes parts, à l'envi les unes des autres. Les fonds des mosaïques, des tableaux, furent tous en or; plusieurs voûtes d'églises même furent aussi dorées. On trouve encore à Venise, à Rome, à Florence, etc., des vestiges de toutes ces vieilles dorures. Ce détestable usage ne cessa guère qu'à la renaissance des arts.

Au reste, la manie de dorer les productions de la sculpture remonte à l'antiquité la plus reculée; on la trouve chez tous les peuples de l'Orient; en Égypte, en Perse, dans la Grèce même, où elle ne se conserva que trop longtemps. On dora souvent d'admirables statues; mais il paraît que la peinture avait su se soustraire au joug de cette déraisonnable mode, au moins dans les beaux temps de l'art. Il appartenait à l'art dégradé de l'introduire aussi dans la peinture.

P.41



[illegible] del

PLANCHE XLI.

QUELQUES MONUMENTS DES SIÈCLES DE BARBARIE.

Dans la plupart des monuments représentés sur cette planche, on voit l'art parvenu au dernier degré de sa décadence. Ils paraissent être presque tous du huitième siècle, ou de quelques siècles postérieurs; mais il en est aussi qui, plus anciens, ont été probablement exécutés par des peuples chez qui les Romains avaient porté leurs armes, leur religion et leurs lois, mais non encore leur civilisation et leur goût dans les arts.

On nous dispensera sûrement de nous arrêter long-temps à décrire ces chefs-d'œuvre de barbarie. Que dire, par exemple, de la figure du Christ, N° 5; des deux figures groupées, N° 4; de la barbare figure d'homme debout, N° 7; des deux figures d'animaux, N°s 3 et 6? que si elles n'étaient pas toutes de bronze, d'un métal qu'il a fallu fondre, couler dans des moules, art inconnu aux peuples qui sont à peine entrés dans la civilisation, on pourrait les prendre pour quelques-uns de ces *fétiches* qu'adorent les peuples sauvages, et croire qu'elles ont été apportées des îles de l'Amérique, au moment de sa découverte. C'est ainsi que l'art, dans sa décadence, se rapproche de son berceau : comme toutes les choses du monde, comme les sociétés humaines, et l'homme lui-même, l'art parcourt un cercle fatal dont les deux extrémités se touchent, se réunissent.

La figure d'homme, N° 1, dont la tête est couverte d'une espèce de casque très-élevé, et la figure de femme, N° 9, qui marche en écartant les bras, ne sont pas d'un travail si grossier; elles ont quelque chose du genre étrusque. Nous ignorons où elles ont été trouvées : si c'était dans quelques contrées de la France, nous pencherions à les attribuer à un artiste gaulois; elles ont beaucoup de rapport avec ces petites figures de bronze qu'on découvre fréquemment dans nos pays, et dont l'exécution date du temps où les Romains y avaient apporté leurs arts avec leurs mœurs et leurs dieux.

La figure, aussi en bronze, N° 12, d'un guerrier qui s'appuie d'une main sur un bouclier, et qui lève l'autre main au-dessus de sa tête, et la figure, N° 14, d'un vieillard qui a les reins ceints d'une demi-tunique tombant jusqu'aux genoux, et tient dans ses mains une espèce de coupe, sont aussi d'un travail gaulois : on peut prendre, si l'on veut, la première pour un *Mars;* l'autre pour quelqu'autre des nouveaux dieux dont les Romains avaient importé le culte dans les Gaules, un *Jupiter* peut-être.

Les têtes, N°s 2 et 8, si bizarrement coiffées, sont gravées sur des cailloux. C'étaient, à ce qu'il semble, des portraits que l'on a portés suspendus au cou. Le travail de ces *camées* n'a rien de barbare; et, s'ils se trouvent sur cette planche,

c'est que le genre de leur coiffure aura fait présumer que c'étaient des ouvrages des bas siècles. Nous penchons à croire qu'ils ont été exécutés en Italie, un peu après la renaissance des arts, et lorsque déja on cherchait un style grand et vigoureux

Les figures sous les N°s 10, 11, 15 et 16, sont en terre cuite; mais la figure N° 13 est sculptée sur la pierre.

« Ces figures, dont les analogues se retrouvent dans divers cabinets, sont dues à des faussaires ignorants, qui cherchent souvent à les faire passer pour des ouvrages *druses*. »

Tel est le jugement qu'on a porté de ces cinq monuments presque barbares. Sans nier que des *faussaires ignorants* aient souvent fabriqué des figures de ce genre pour les vendre comme des antiques singuliers et inexplicables, nous observerons :

1° Que les figures 10, 11, 13 et 15, qui sont accompagnées d'inscriptions, pourraient bien être des monuments de la secte des *Gnostiques;* de cette secte toute mystique, qui, dans les premiers siècles de notre ère, comptait un grand nombre de prosélytes. Les inscriptions sont formées d'un mélange de lettres grecques et de caractères inconnus; il faut toutefois en excepter l'inscription de la figure N° 11, entièrement composée de caractères grecs assez beaux, et qui contient ce mot ou ces mots : *sedomesopros*. Ces inscriptions sont inintelligibles; mais il en est à peu près de même de toutes celles qu'on lit sur les monuments du gnosticisme. Remarquons aussi qu'on voit un *croissant* sur la tête de la figure N° 11. Or, d'après un savant ouvrage sur le gnosticisme, récemment publié (1), la lune jouait un grand rôle dans les mystères de la secte. Nous avons comparé nos quatre figures en terre cuite et leurs inscriptions avec les monuments et les inscriptions dont on trouve la gravure dans le IIIe volume de l'ouvrage cité, et nous avons cru découvrir entre les uns et les autres une grande analogie.

2° Que la figure, ou plutôt le groupe N° 16, est évidemment du genre des monuments de travail *gaulois;* qu'il paraît être, pour ainsi dire, le pendant du groupe N° 4, que l'on doit placer dans cette classe de monuments.

---

(1) *Histoire critique du Gnosticisme*, par M. Matter, professeur à l'école royale de Strasbourg. — Paris, 1828, 2 vol. in-8°, et un vol. de planches



Tiré du Cabinet de Mr Denon

EXPLICATION DES PLANCHES.

SECONDE PARTIE.

LES ARTS DU DESSIN,

DEPUIS LEUR RENAISSANCE EN EUROPE.

SECTION I^RE.

DES PREMIERS SIÈCLES DE LA RENAISSANCE DES BEAUX-ARTS EN EUROPE.

Nous croyons avoir suffisamment prouvé par nos précédentes observations, et par les exemples que nous avons tirés des monuments qui sont parvenus jusqu'à nous, que, sous le Bas-Empire, et dans le moyen âge, les arts, non-seulement en Italie, mais dans presque tout le reste de l'Europe, quelle qu'ait été l'ignorance, la barbarie même des peuples, ne furent jamais totalement oubliés, ni même négligés; qu'ils étaient, il est vrai, cultivés par des mains inhabiles, mais qui n'en remplissaient pas moins de leurs ignobles productions, et les nouveaux temples élevés pour un culte nouveau, et les innombrables monastères fondés par une piété irréfléchie, mais fervente, et les manoirs fortifiés, les châteaux de ces milliers de petits tyrans féodaux que l'on vit surgir de toutes parts peu après l'envahissement et la conquête de l'empire romain par les hordes germaniques.

Après tant de siècles de décadence et d'abrutissement, l'esprit humain sembla se réveiller de sa léthargie. Il fit de remarquables efforts pour sortir de la profonde ignorance où il avait été si long-temps retenu; il chercha des guides, des précepteurs, et d'abord n'en trouva point heureusement quelques poëmes et quelques-unes des productions philosophiques et littéraires des peuples qui avaient autrefois brillé dans le monde par leurs connaissances et leur civilisation, quelques débris des monuments de leurs arts, avaient échappé à la destruction anciennement ordonnée par les ardents propagateurs du christianisme. Ce furent pour tous les peuples des phares lumineux qui leur indiquèrent la route à suivre pour parvenir, dans tous les genres, à ce mieux, à cette perfection que l'on se propose toujours d'atteindre, dès que l'on commence à sentir, à raisonner. Et aujourd'hui encore, nous n'avons point d'autres guides, d'autres modèles.

Cette heureuse révolution dans les lettres et dans les arts commença, en Italie, au quatorzième siècle, et même un peu plus tôt, et ne s'acheva guère que vers la fin du quinzième; mais alors elle devint générale : l'Europe entière, comme l'Italie, se débarrassa insensiblement à cette époque de ses vieilles idées, de ses faux systèmes; et chaque peuple se sentit animé de la noble ambition de briller à son tour dans les sciences, dans les lettres et dans les arts.

Il serait difficile de ravir à l'Italie la gloire d'avoir donné, la première, cette généreuse impulsion à l'esprit humain, d'avoir provoqué, pour ainsi dire, sa résurrection. Nous n'avions en France que de grossiers trouverres, que de galants mais insipides troubadours, lorsque déja les Italiens s'enorgueillissaient de leur Dante, de leur Pétrarque, de leur Boccace; nous n'avions pour architectes que des *maçons,* dont les noms mêmes ne sont pas parvenus jusqu'à nous, bien qu'ils aient construit de vastes et bizarres monuments (1); pour sculpteurs que

(1) Notre intention n'est certainement pas de témoigner du mépris pour ce genre d'architecture que l'on a très-improprement appelée *gothique;* mais, en la comparant à l'architecture grecque, il doit nous être permis de la qualifier de *bizarre.* On a jusqu'à ce jour longuement discuté sur son origine : que d'opinions diverses n'a-t-on pas émises dans cent volumes au moins qui ont été publiés sur ce sujet? Nous pensons, nous, qu'en construisant leurs

des *tailleurs d'images*, sans goût, mais non sans imagination, qui surchargeaient de figures informes, mais expressives, les portails et les chœurs des cathédrales; tandis que dans l'Italie on admirait déja de vastes monuments religieux, construits d'après un meilleur système; la cathédrale de Pise, par exemple, bâtie dès le douzieme siècle (en 1163), et la riche église de Saint-Marc à Venise, plus ancienne encore (1). Il n'était aucune des nombreuses et opulentes villes de la péninsule qui n'eût a citer avec orgueil quelque monument auquel il n'y avait rien de comparable dans les autres contrées de l'Europe. Elles étaient redevables de cet avantage, ces cites de l'Italie, à la liberté dont elles jouissaient, et qui avait agrandi le caractère, exalté le génie de leurs concitoyens; au commerce prodigieux qu'elles faisaient depuis longtemps, presque sans rivalité de la part des autres nations, commerce qui appelait l'opulence dans leurs murs, et leur fournissait les moyens d'embellir la patrie, à l'envi les unes des autres, par de fastueux et durables monuments; enfin à la tradition qui ne s'éteignit jamais entièrement en Italie, de la puissance et de la prospérité des anciens Romains, puissance qu'attestaient, au reste, les vastes ruines des cirques, des amphithéâtres, des palais, qui encombraient encore l'enceinte des cités et les campagnes environnantes.

Ces éléments de succès dans les beaux-arts n'existaient guère ailleurs qu'en Italie; mais presque tous les autres peuples de l'Europe, les Français, les Allemands, les Anglais, les Espagnols, ne tardèrent pas, comme nous l'avons dit, à devenir de dignes et souvent d'heureux émules des Italiens, non-seulement dans les lettres, mais dans tous les arts du dessin. En France, dès le commencement du quinzième siècle, on pouvait citer des monuments que n'eussent point désavoués les meilleurs artistes de l'Italie; les tombeaux des ducs de Bourgogne, par exemple (2). Dans la Flandre, l'art de la peinture était cultivé avec ardeur: c'est là, c'est à cette époque que Hubert Van Eick fit l'importante découverte de la peinture à l'huile (3), et que son frère et son disciple, Jean Van Eick, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, produisit ces tableaux que l'on considere encore avec admiration, après plus de trois siècles révolus.

églises, les maçons, ou, si l'on veut, les architectes du moyen âge, dans les pays septentrionaux, ne firent qu'imiter les vastes bâtiments en bois, ou, pour mieux dire, les *granges* dans lesquelles se réunissaient les premiers fideles, ceux qui, dans les Gaules par exemple, avaient embrassé, dès le sixième ou septième siècle, le christianisme qu'on était venu leur prêcher. Ces églises construites de bois que l'on façonnait facilement, que l'on sculptait sans peine, mais que l'on ne pouvait plier de manière à former des arcs ronds, furent le type des églises d'architecture dite *gothique*. Ce systeme, ou, si l'on veut, cette conjecture a été développée, discutée dans un long Discours que l'on trouvera en tête du XVIe volume de l'*Histoire litteraire de la France*, ouvrage auquel nous coopérons avec trois autres membres de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. Ayant eu occasion, en tête de l'une de nos sections (section VII de la premiere partie), de dire quelques mots de l'architecture de nos vieilles églises, nous avons renvoyé nos lecteurs au *Discours* que nous venons de rappeler, et nous les y renvoyons de nouveau. Ils y verront qu'à ce nom de *gothiques*, improprement donné aux monuments de l'architecture du moyen âge, nous proposons, toujours d'après notre opinion, de substituer celui de *xiloïdiques*, c'est-à-dire, *semblables à du bois*.

(1) Les mosaïques de cette église, qui se ressentent, il est vrai, de la barbarie des temps, furent exécutées par des artistes grecs, en 1071

(2) Nous donnons (planche XLIV) les dessins de quelques statues qui décoraient les tombeaux des ducs de Bourgogne

(3) Il est à peu pres certain que l'on connaissait la peinture à l'huile, même dès le neuvieme siècle; mais on y avait trouvé tant d'inconvénients que l'on n'en faisait point usage. Les frères Van Eick furent les premiers qui surent l'employer avec succès, probablement parce qu'ils délayèrent leurs couleurs dans quelques huiles *siccatives*

Au reste, nous ne sommes pas tres convaincu qu'ils aient rendu un grand service à l'art en introduisant l'usage de la peinture à l'huile. La véritable peinture à l'encaustique des anciens aurait sans doute été retrouvée, et l'on a aujourd'hui la certitude que leurs tableaux ne jaunissaient point, comme les nôtres. Les peintures d'Herculanum et de Pompéi conservent leur eclat, apres dix-huit siècles d'existence sous des cendres humides

Que ce quinzième siècle est une admirable époque! De ce siècle datent les découvertes qui ont le plus influé sur le genre humain, qui ont fait les Européens ce qu'ils sont aujourd'hui, qui les feront tels que nos neveux les verront, c'est-à-dire plus parfaits, plus unis entre eux, s'avançant d'un commun accord vers la plus grande prospérité sociale qu'il soit donné aux hommes d'atteindre.

Au premier rang de ces découvertes il faut ranger l'imprimerie (1), qui d'abord servit à faire jouir les peuples de toute la science des anciens, en faisant renaître à la lumière des écrits ensevelis depuis des siècles dans les archives des monastères; l'imprimerie qui aujourd'hui propage avec une incroyable rapidité toutes les idées utiles, grandes, généreuses, les projets, les entreprises de toute espèce; qui enfin, de cent peuples divers qui couvrent le globe, ne formera bientôt plus qu'un seul peuple, dont plusieurs portions seront sans doute divisées par des intérêts, des opinions, des modes de gouvernement divers, mais n'en établiront pas moins entre elles des communications continuelles, d'où résulteront pour toutes de mutuels avantages.

Une seconde découverte dans les arts, qui n'a guère été d'une moindre importance, et qui, si l'imprimerie n'eût pas été inventée, aurait pu en quelque sorte y suppléer, c'est la *gravure en taille-douce*, ou plutôt l'art de tirer, par la voie de l'impression, de nombreuses copies d'un dessin gravé sur une planche de métal. Ce fut encore le hasard qui, vers le milieu du quinzième siècle, fit trouver, en Italie (2), cet art merveilleux qui multiplie à l'infini les compositions des plus grands maîtres, et les éternise pour ainsi dire; cet art qui, s'il eût été connu des anciens, nous permettrait aujourd'hui de juger autrement que par des descriptions toujours insuffisantes, ou qui ne laissent dans l'esprit que des illusions chimériques, les tableaux de Parrhasius, de Zeuxis, de Pausias et d'Apelle.

S'il était de notre sujet de rapporter tous les grands résultats de cette fermentation générale des esprits à cette heureuse époque, nous rappellerions que ce fut alors que d'intrépides navigateurs de diverses nations parcoururent des mers inconnues; que les uns y trouvèrent des îles nombreuses et fertiles, et qu'un autre navigateur, plus intrépide encore, découvrit un grand continent tout entier (3); et en même temps l'immortel Copernic (4) méditait et préparait le seul véritable système du monde; ce système que, plus tard, Galilée devait perfectionner

(1) Il n'est pas aussi certain que le répètent l'un après l'autre tous les Dictionnaires, que l'imprimerie fut inventée en 1440, à Strasbourg, par Guttenberg. Il put essayer à cette époque d'imprimer quelques ouvrages de peu d'étendue; mais les caractères n'étaient point encore mobiles, ils étaient sculptés sur le bois ou sur le métal. Ce n'est guere qu'en 1449, et même un peu plus tard, que l'inventeur ou les inventeurs de l'imprimerie employèrent des caractères mobiles et de fonte, tels que les nôtres. — Voyez au reste, à ce sujet, l'*Analyse des Opinions diverses sur l'Origine de l'Imprimerie*, que le savant M. Daunou a placée dans le Ier volume (édition de 1810) de l'ouvrage de Lambinet sur cette origine.

(2) Nous donnons (planche XLVI) le *fac-simile* de l'estampe tirée, en 1452, par *Maso Finiguerra*, sur un *nièle* qu'il exécutait. C'est probablement la plus ancienne estampe qui existe. La Bibliotheque du Roi la possède. Nous dirons, dans l'explication de cette estampe, comment elle a été découverte dans les cartons de cette bibliotheque, par un savant Italien.

(3) En 1404, un gentilhomme normand, du nom de Béthencourt, découvrit les *Canaries*, et s'en empara pour le roi de Castille.

En 1420, les Portugais découvrirent l'île de *Madère;* vers le milieu du même siècle, les *Açores*, et, en 1460, les îles du *Cap-Vert.*

En 1491, le Génois Christophe Colomb découvre l'Amérique.

(4) Copernic naquit en 1472, à Thorn, ville située sur la Vistule; mais ce ne fut que dans les premières années du seizième siècle que parurent les ouvrages dans lesquels il renversait de fond en comble le système de Ptolémée.

et défendre au péril de sa vie, en présence d'un tribunal de prêtres ignorants. — Mais nous ne devons ici qu'observer et constater la marche progressive des arts du dessin.

Ce fut surtout en Italie que ces arts, dans le quinzième siècle, brillèrent d'un grand éclat. De riches commerçants, les Médicis, étaient parvenus au suprême pouvoir, et avaient transformé la république de Florence en une petite monarchie. On ne saurait en disconvenir, l'usurpation des Médicis (1) fut, dans le principe, favorable à leur patrie. Ils réunirent autour d'eux tout ce qu'il y avait alors en Italie et ailleurs de savants et d'hommes de lettres distingués, et aussi de célèbres artistes. Leur cour devint une grande académie.

Tous les autres petits gouvernements de l'Italie s'empressèrent à l'envi d'imiter l'exemple que leur donnait la Toscane. De tous côtés s'élevèrent des écoles de peinture, rivales de l'école florentine. — Dans quelque dissertation suivante nous jetterons un coup-d'œil sur ces diverses écoles, et sur celles qui, à leur exemple, se formèrent en d'autres pays.

Ce quinzième siècle, si brillant, fut encore éclipsé par celui qui le suivit immédiatement, par ce siècle de Léon X, qu'illustrèrent dans les arts Raphaël et Michel-Ange.

Dans les planches qui suivent, nous verrons l'art se dégageant des langes, des entraves, dans lesquels le retenaient l'ignorance, les préjugés, et s'avançant assez rapidement vers ce seizième siècle où il devait apparaître dans toute sa gloire, et briller en Italie d'un éclat qui, même jusqu'à nos jours, n'a point encore cessé de nous éblouir.

---

(1) Le premier des Médicis (*Côme*), né en 1389, mourut en 1464. — *Laurent*, né en 1448, et mort en 1519, mérita aussi bien que Côme, le surnom qui lui fut donné de *Père des lettres*

PLANCHE XLII.

COFFRET EN BOIS, AVEC ORNEMENTS ET BAS-RELIEFS, EN OS ET EN IVOIRE, INCRUSTÉS SUR LES CÔTÉS ET SUR LE COUVERCLE

Sur les quatre côtés du coffret sont placés vingt-deux groupes sculptés en os, et qui représentent alternativement une femme et un homme placés debout, l'un vis-à-vis de l'autre, et qui paraissent de la meilleure intelligence. Leurs costumes sont gaulois, et n'annoncent pas des personnages d'une haute condition.

Les quatre angles sont ornés de figures armées de boucliers et de massues.

Le couvercle, incrusté d'ornements en ivoire et en bois divers, est de plus enrichi de bas-reliefs représentant des génies qui soutiennent une espèce d'écusson, destiné sans doute à recevoir une inscription.

Il n'y a rien de grossier ni de barbare dans le travail de ce coffret, quoiqu'il paraisse être du douzième siècle; ce qui prouverait que, dans quelques contrées, on n'avait pas perdu toute espèce de goût. Nous ne savons dans quel pays il a été exécuté : ce pourrait être en Allemagne; le costume de figures qu'on y voit semblerait l'indiquer.

Ce coffret servit sans doute, ou devait servir de présent de noces. C'était l'usage, à Rome, que le futur époux envoyât à la femme qu'il avait choisie un coffret sur lequel étaient inscrits leurs deux noms. On en découvrit, en 1794, un de ce genre, en argent, mais bien plus grand que celui-ci, dans un caveau, qui contenait toute la toilette d'une dame romaine. Entre autres sculptures, on y voyait les portraits des époux à qui il avait appartenu, et on lisait au-dessus leurs noms : *Projectus* et *Secunda*. On a jugé, d'après les sculptures, que l'ouvrage était du quatrième siècle.

Il est à croire que l'usage d'envoyer des coffrets à sa future se sera conservé long-temps dans les provinces de l'empire. C'est aujourd'hui une corbeille que l'on envoie en pareille occasion.



Caunois del.

Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE XLIII.

BAS-RELIEF EN ALBÂTRE, REPRÉSENTANT JÉSUS-CHRIST QUI DÉLIVRE DES AMES DU PURGATOIRE
— DEUX FIGURES DE MOINES, EN BOIS

La porte du purgatoire est figurée par une gueule de monstre, énormement ouverte. En bas est un petit diable ou une diablesse à tête de chien, tenant en main une grande clef, qui ressemble presque à l'aviron d'une barque; ce qui nous ferait croire que l'artiste a voulu rappeler ici le chien Cerbère, gardien des enfers, et le nautonier Caron. C'est au douzième siècle que nous croyons devoir reporter l'exécution de ce bas-relief, et l'on peut croire qu'à cette époque on conservait encore des réminiscences de l'ancienne mythologie, dont les ingénieuses fables avaient exercé un si long empire sur presque toutes les nations. Aussi, quoique le christianisme, partout victorieux, se montrât alors très-intolérant, on ne pouvait empêcher, ni les poëtes, ni les artistes, de faire intervenir dans la plupart de leurs productions quelques anciennes divinités, de les mêler souvent aux plus saints personnages du nouveau culte. Dans plus d'un tableau de ces temps-là on voit Apollon toucher sa lyre auprès de Jésus-Christ portant sa croix, et les trois Graces marcher sur les traces de la belle et bienheureuse mère de notre Sauveur.

De la gueule du monstre, ou porte de l'enfer, sortent des ames, sous figures humaines, la plupart nues. Toutes s'agenouillent, les mains jointes, devant une grande figure de Jésus-Christ, vêtue d'une espèce de chape, et portant en main une longue crosse, terminée par une banderole ou étendard. L'artiste en faisant sortir de dessous sa robe une des jambes de Jésus, entièrement nue, aura cru lui donner une attitude héroïque; et c'est encore là un souvenir de l'attitude que les artistes anciens donnaient ordinairement à leurs divinités. Mais il y a dans toute cette figure de Christ une expression de bénignité si naïve, qu'elle indique plutôt la bêtise que la noblesse du caractère : ce n'est pas ainsi que les Grecs représentaient leurs dieux.

Le sentiment de respect et de reconnaissance qu'éprouvent toutes les ames délivrées, est rendu avec une grande vérité. L'artiste a même su varier l'expression de ce sentiment, en raison de l'âge et du sexe des personnages.

Les grandes figures que l'on voit sur notre planche, de chaque côté du bas-relief, n'ont aucun rapport avec ce curieux monument : elles n'ont été placées là que pour remplir des espaces qui se trouvaient vides, et aussi parce que, par leur exécution, elles ont paru appartenir à la même époque.

Ce sont deux statuettes en bois, représentant des moines, et, à ce qu'il semble, d'ordres différents. L'un tient un livre, et l'autre un grand bâton.

Le travail n'a rien de barbare, et l'expression d'une profonde humilité, peinte sur tous leurs traits, est d'une grande vérité; ce qui confirme cette remarque que nous avons déja faite, que dans les productions des siècles que nous appelons barbares, les physionomies des personnages en scène sont toujours remarquables par la justesse de l'expression. On peut rire de la roideur des figures, de leur pose; mais, en examinant leurs traits, on entend ce qu'elles disent, on sent ce qu'elles paraissent sentir.



PLANCHE XLIV.

TROIS STATUETTES EN MARBRE BLANC.

La statuette du milieu représente une femme à genoux et les mains jointes; l'autre, à gauche, un moine couvert de son capuchon et d'une longue robe qui tombe jusque sur ses pieds; la troisième, à droite, un personnage vêtu d'une longue tunique et d'un manteau agrafé sur l'épaule : sa tête est nue, et ses cheveux coupés en rond sur le front et les oreilles. Il a une de ses mains posée sur sa poitrine, comme s'il voulait affirmer quelque chose.

Ces trois figures proviennent des magnifiques tombeaux élevés aux ducs de Bourgogne dans l'église des Chartreux à Dijon, et qui ont été détruits en 1792.

Elles sont d'un très-beau travail, quoiqu'elles aient été exécutées un peu avant l'époque à laquelle on rapporte ordinairement l'introduction en France d'un meilleur goût dans les monuments. En effet, le tombeau de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, que l'on a admiré si long-temps en France, fut exécuté dans les premières années du quinzième siècle; ce qui prouve que dès ce temps, en France, l'art faisait d'heureux efforts pour sortir des entraves de la barbarie. Il est vrai que, pour atténuer à cet égard l'honneur de la France, on a prétendu que l'Italie, où la révolution dans les arts s'était déja fait sentir, nous envoyait des artistes; mais on sait les noms des trois artistes qui ont élevé le tombeau de Philippe-le-Hardi (1), et l'Italie ne peut en révendiquer aucun.

Au reste, nous trouverons sans doute occasion d'examiner, par la suite, quelle a pu être l'influence de l'Italie sur les arts de la France. Cette question a déja été parfaitement discutée par un de nos érudits (2); mais une partie seulement de son travail a paru jusqu'à ce jour.

---

(1) Voici leurs noms : Claux de Verne, Claux Sluter et Jacques de La Barce. — Philippe-le-Hardi mourut en 1404.

(2) M. Eméric David, dans son *Essai historique sur la Sculpture française*. L'auteur, dans cet ouvrage, s'arrête au treizieme siecle; mais nous savons qu'il a fait l'histoire des arts en France jusqu'à nos jours. Cette partie de son travail ne restera pas probablement inédite.



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE XLV.

DEUX VIGNETTES D'UN MANUSCRIT DU QUATORZIÈME SIÈCLE

Le manuscrit d'où ces deux vignettes ont été tirées était le livre de prières de *Marguerite*, fille de *Louis de Mâle*, comte de Flandre, et épouse de Philippe, quatrième fils du roi Jean. Ce Philippe s'étant distingué, dès l'âge de seize ans, à la bataille de Poitiers, fut honoré du surnom de *Hardi;* et trois ans après, en 1363, le roi Jean lui concéda le duché de Bourgogne, dont il avait hérité par la mort du dernier duc, qui n'avait point laissé d'enfants.

En 1369, Philippe épousa Marguerite de Mâle, comtesse de Flandre.

C'est bien le portrait de cette comtesse que l'on voit dans la vignette à gauche du spectateur. En effet, sur la couverture du manuscrit, en parchemin, que nous avons en ce moment sous les yeux, voici ce qu'on trouve écrit dans l'intérieur, en caractères anciens, mais pourtant plus modernes que ceux du manuscrit même : « Ce livre enluminé, escript à la main avant l'impression, et fort antique, contient trante quatre figures très excellentes; a esté à la contesse de Flandres, laquelle y est effigyée et représentée pryant. » Et en marge on lit : « C'est Margarite de Male dern^e. comtesse de Fl. »

La comtesse est à genoux devant une table couverte d'un tapis sur lequel sont brodées ses armes; elle tient à la main ses Heures, qui posent aussi sur un riche coussin. Derrière elle sont ses femmes, à genoux et priant. Dans les airs on voit apparaître la Vierge et son enfant, entourés d'anges et de chérubins dans l'attitude de l'adoration. Au bas on lit, en caractères majuscules, mais avec des abréviations : *Obsecro te Domina sancta Maria.*

Dans la vignette originale, les couleurs ont conservé presque toute leur fraîcheur. La robe de la Vierge, le tapis de la table, et les lettres de l'inscription sont en or, ainsi que les broderies que l'on voit sur la robe de la comtesse; la bordure en est d'hermine, et la ceinture violette : c'est de cette dernière couleur qu'est la robe de la première des femmes de la comtesse, de celle qui tient un livre sur ses genoux.

La coiffure de toutes ces femmes est remarquable. Leur tête, comme on voit, était couverte de hautes *cornes;* c'est ainsi qu'on nommait ces bonnets pyramidaux, du sommet desquels pendait par derrière un ample et long voile. Cette mode, qui obligea d'exhausser les portes des chambres, a duré assez long-temps, et a laissé des traces en France, dans le pays de Caux, où les femmes ont encore des coiffures très-hautes, et qui ont beaucoup de ressemblance avec celles-ci.

L'autre vignette, à droite, est tirée, comme nous l'avons dit, du même manus-

crit : c'en est la dixième. Le sujet nous en eût paru inexplicable, si, par hasard, nous ne nous fussions rappelé une narration ou *dit moralisé* d'un ancien poète français (*Baudouin de Condé*), intitulé : *Les trois Morts et les trois Vivants*. Ce *dit*, qui a été fort en vogue jusque dans le quinzième siècle, a fourni le sujet de plusieurs vignettes d'Heures manuscrites : il s'en trouvait un exemplaire dans la bibliothèque du duc de la Valière; et le rédacteur du catalogue de cette bibliothèque en donne l'extrait suivant, qui peut servir à expliquer aussi notre estampe :

« Trois jeunes seigneurs riches et puissants reçoivent de trois corps morts rongés de vers, dont ils font rencontre, des leçons terribles sur la vanité des grandeurs humaines. » Dans notre estampe, les trois jeunes seigneurs sont à cheval : ils contemplent avec effroi les trois spectres ou morts, qui, debout devant eux, semblent danser et rire d'un rire affreux. L'un des morts est encore à demi couvert d'un long linceul blanc. A ce spectacle les chevaux eux-mêmes se cabrent et refusent d'avancer. Ce mouvement des chevaux est bien exprimé.

L'un des cavaliers porte ces chaussures à longs becs recourbés, que l'on nommait *à poulaines* (ce qui sans doute signifiait *à la polonaise;* car on croit que l'on devait cette chaussure à la Pologne). Qui pourrait imaginer qu'une mode si gênante et si ridicule ait eu une longue existence! Au temps de Charles V on portait des souliers à poulaines (1), et par différents passages de Rabelais, il paraît que de son temps, c'est-à-dire au seizième siècle, cette chaussure était encore en vogue.

Chaque page de notre manuscrit est ornée, d'un côté, d'une bordure large de neuf lignes, où sont représentées, avec les plus vives couleurs, des fleurs entrelacées, et surtout des marguerites; ce qui prouve de plus en plus que le livre avait été exécuté pour la princesse *Marguerite*. Ces vignettes-bordures ne sont pas sans élégance, et, quant aux miniatures qui remplissent les pages, on en peut juger par les deux échantillons que nous donnons ici.

Ce manuscrit date nécessairement de la dernière moitié du quatorzième siècle, temps où florissait Marguerite de Bourgogne à qui il appartenait. Ainsi, dès ce temps, les arts, en France, commençaient à sortir de la barbarie

(1) Voyez Mézeray, *Vie de Charles V*.

P 45

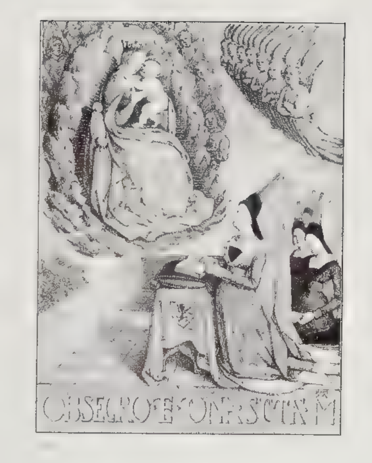




PLANCHE XLVI.

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

TRÈS-ANCIENNE ESTAMPE TIRÉE D'UNE GRAVURE SUR PLANCHE D'ARGENT.

Cette estampe mérite de fixer l'attention des amateurs des arts : il n'existe probablement aucune gravure en *taille-douce* plus ancienne, et dont la date soit mieux constatée. Elle fut découverte à Paris, en 1797, dans le cabinet d'estampes de la Bibliothèque du Roi, par l'abbé *Zani,* savant Italien qui a publié un ouvrage intéressant où il traite de l'origine et des progrès de la gravure sur bois et sur cuivre (1).

C'est pour conserver la mémoire de cette découverte que M. Denon crut devoir dessiner et graver lui-même le portrait de l'abbé *Zani*, que l'on voit sur notre planche, au-dessous de la gravure de l'*Assomption de la Vierge.*

L'auteur de cette gravure, qui aura bientôt quatre siècles d'existence, fut l'orfèvre florentin *Maso Finiguerra,* dont nous allons bientôt nous occuper.

On a fait de nombreuses et longues dissertations, non sur l'origine de la gravure proprement dite, car de temps immémorial on a gravé, soit en relief, soit en creux, sur le bois, la pierre, les métaux, mais sur l'origine de l'art de tirer des empreintes ou épreuves d'un dessin gravé en creux sur une planche de métal. L'Allemagne disputait la gloire de l'invention à l'Italie. L'estampe que nous donnons ici doit, à ce qu'il nous semble, terminer toutes les discussions. En effet, si l'on peut citer quelques estampes qui lui soient antérieures, ce sont des estampes tirées de gravures en relief sur bois. Il existe en ce genre de très-vieilles estampes, et, entre autres, un Saint-Christophe, qui porte la date de 1423 (2); et peut-être quelques cabinets de curieux en possèdent-ils d'une date encore plus ancienne. Mais on n'a pu jusqu'à présent produire aucune estampe, tirée de planches gravées en creux sur métal, qui soit antérieure à l'an 1452; or c'est précisément la date qu'il faut donner à notre gravure de l'*Assomption de la Vierge.*

Les premières productions de l'imprimerie en caractères mobiles sont à peu près du même temps (entre 1449 et 1455); mais cette invention, dont l'Allemagne se glorifie à juste titre, n'a pu avoir aucune influence sur l'art d'imprimer des gravures en taille-douce, art dont les procédés sont différents en plusieurs points essentiels, et qui fut découvert en Italie à la même époque, comme le prouve la gravure de Maso Finiguerra.

---

(1) *Materiali per servire alla Storia dell' Origine e Progressi dell' incisione in rame e in legno*, etc.; da Pietro Zani. Parma, 1802.

(2) Voyez *Essai sur l'Origine de la Gravure en bois et en taille douce*; par Jansen. Paris, 1808, t. I, p. 106.

Au quinzième siècle, les orfèvres étaient de tous les artistes les plus employés. Ils modelaient, ciselaient, gravaient, et quelquefois aussi peignaient. Mais c'était surtout dans l'exécution des *nielles* qu'ils cherchaient à déployer leurs talents. Nous concevons qu'il faut expliquer ce terme de *Nielle,* qui n'est guère connu que des artistes et des amateurs; et toutefois nous ne nous arrêterons pas long-temps sur ce sujet, qui a été fort bien traité dans un ouvrage qui vient de paraître, et auquel nous renvoyons les lecteurs qui voudraient plus de détails sur un procédé alors fort usité, et maintenant oublié ou plutôt négligé (1).

L'art du *niello,* en latin *nigellum* (cet art était connu des anciens), avait pour but de rendre plus distincts, plus apparents, les dessins gravés en creux sur des métaux quelconques, mais principalement sur l'or et l'argent. Pour y parvenir, il fallait remplir d'une substance qui contrastât avec la couleur du métal, les tailles, même les plus déliées, de la gravure. L'argent, le cuivre et le plomb, mêlés avec du soufre et du borax, et fondus ensemble, formaient une substance *noirâtre,* qui, incrustée dans ces tailles par un procédé qu'il serait trop long de décrire, faisait ressortir fortement le dessin tracé, surtout sur l'argent. C'est là ce qu'on appelait *nieller* (en latin *nigrescere,* noircir

On sent bien que dans tout cela le principal mérite de l'artiste était d'abord de bien graver son sujet. Il ne songeait à le *nieller* que lorsqu'il était content de son travail; aussi à mesure qu'il gravait remplissait-il de noir de fumée les tailles déja faites, et, pour juger de leur plus ou moins de vigueur, prenait-il l'empreinte du dessin sur de la terre glaise qui emportait le noir introduit dans les tailles et représentait en relief tout le dessin. S'il voulait conserver plus long-temps une épreuve de son dessin, l'artiste coulait du soufre fondu sur la terre glaise, et il avait alors, en creux, tout son travail, tel qu'il était sur le métal. On conserve dans les cabinets de curiosités plusieurs de ces épreuves sur soufre d'ouvrages destinés à recevoir le *niello;* et, comme elles sont assez rares, on les regarde comme des objets d'un très-grand prix.

Quoique le papier de chiffon eût commencé à être d'un usage assez commun dès le treizième siècle, on n'avait point songé, même au milieu du quinzième, à l'employer, en le mouillant, à un tirage d'épreuves d'un dessin gravé, et à le substituer ainsi à la terre glaise et au soufre fondu. Le hasard, dit-on, fit connaître ce facile procédé : un lourd paquet de linge mouillé fut déposé inconsidérément sur une planche d'argent que gravait l'orfèvre *Maso Finiguerra,* afin de la nieller ensuite. L'artiste, en retirant le paquet de linge, vit avec étonnement que le drap qui l'enveloppait retenait l'empreinte parfaite du dessin qu'il avait commencé. Il ne lui fallut pas un grand effort de génie pour imaginer qu'un papier

---

1. Voyez *Essai sur les Nielles*, gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle, par Duchesne aîné. — Paris, 1826, 1 vol. in-8°

mouillé, et forcé par une forte pression de remplir toutes les cavités d'une planche gravée, conserverait l'empreinte fidèle du dessin qui y était tracé. Dès-lors les orfèvres nielleurs ne tirèrent plus autrement des épreuves de leurs planches; et l'art d'imprimer les gravures fut trouvé.

Dès-lors aussi on songea à graver des dessins sur des planches de cuivre, non plus pour les nieller ensuite, mais uniquement pour se procurer, par le moyen de l'impression, un grand nombre d'épreuves de ces dessins. En effet, dix ans après la découverte de ce procédé, nous voyons déja des livres ornés d'estampes; le *Ptolémée,* imprimé à Bologne, par exemple, qui porte la date de 1462 (1).

Revenons à notre gravure de l'*Assomption de la Vierge.* D'après tout ce que nous venons d'exposer, on n'aura plus de peine à croire qu'elle est une des premières épreuves, et peut-être la première épreuve sur papier que Maso Finiguerra ait tirée de la planche préparée pour recevoir la composition métallique qui devait en faire un nielle. Cette planche, qui était un de ces ustensiles d'église que l'on nomme *paix* (2), était en argent, et avait été demandée à l'artiste par l'église de Saint-Jean de Florence. Il la livra, *niellée,* en 1452, et en reçut le paiement, comme on le voit par les registres de cette église. Elle y a été conservée jusqu'à nos jours; mais elle est aujourd'hui dans le Musée de Florence.

Il en existe deux empreintes en soufre : l'une, que possède le comte Durazzo, à Gênes, paraît avoir été tirée avant que le travail fût achevé; l'autre, qui est à Stowe, chez le duc de Buckingham, offre le travail aussi complet qu'il l'est sur la planche originale.

L'épreuve sur papier dont nous donnons ici la copie est non-seulement précieuse parce que c'est un monument unique qui peut servir à constater l'origine d'un art utile, devenu une source de richesses pour plusieurs pays, mais aussi parce qu'elle indique d'une manière certaine les étonnants progrès qu'avaient déja faits les arts du dessin à cette première époque de leur renaissance en Europe. En effet, la composition est simple, n'a rien de bizarre; les figures très-nombreuses en sont bien dessinées, et ont une expression juste et naïve.

Quant au sujet, nous le trouvons décrit avec la plus grande exactitude dans l'ouvrage sur les nielles, que nous avons déja eu occasion de citer.

« Jésus-Christ, dit l'auteur, assis sur un très-grand trône, et coiffé d'un bonnet semblable à celui des doges, pose, à deux mains, une couronne sur la tête de la Vierge, qui est assise sur le même trône et inclinée vers lui, les bras croisés

---

(1) On a prétendu qu'il y avait erreur dans cette date, et qu'il fallait lire 1482. Quelques savants bibliographes, et entre autres M. Brunet, dans son *Manuel du Libraire*, sont de cette opinion; mais Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* (article *Gravures*, t. Ier, p. 760), les réfute victorieusement, et prouve qu'il n'y a nulle inexactitude dans la date de cette édition du *Ptolémée*. — Voyez cet ouvrage, *loco citato;* et surtout Lanzi, *Storia pittorica*, t. Ier, p. 111

(2) Ces *Paix* sont encore en usage dans les cérémonies de l'église. Ce sont de petits plats d'argent que l'on donne à baiser à ceux qui assistent au sacrifice de la messe, en prononçant ces mots : Pax tecum. C'est de là que vient leur nom.

sur la poitrine. En bas, au milieu, saint Augustin et saint Ambroise sont à genoux : à droite (1), on voit debout un grand nombre de saintes, parmi lesquelles on distingue sainte Catherine et sainte Agnès : à gauche (2) sont tous les saints, aussi debout; à leur tête on remarque saint Jean-Baptiste. Aux deux côtés du trône plusieurs anges sonnent de la trompette, et dans le haut d'autres soutiennent une banderole sur laquelle on lit : ASSUMPTA EST MARIA IN CELUM AVI. EXERCITUS ANGELORUM. Cette inscription se lit à rebours (3), ainsi que les noms AGOSTI (*Augustinus*) et AMBRVS (*Ambrosius*), qui sont écrits sur le haut du vêtement de ces deux saints (4). »

Les conservateurs du cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roi ont retiré des cartons cette estampe si précieuse, puisque c'est probablement la première qui ait été imprimée sur papier; et, après l'avoir fait encadrer avec soin, ils l'ont placée honorablement dans le cabinet, où viennent l'admirer tous les amateurs français et étrangers.

(1) A gauche sur notre copie.
(2) A droite sur notre copie.
(3) Elle est dans le sens ordinaire, c'est-à-dire de gauche à droite, dans notre copie.
(4) *Essai sur les Nielles*, etc., p. 182.



[illegible]



L'ABBÉ ZANI

[illegible] ... nielle ... en 14.. par Maso Finiguerra ... la Paix ... Pat ... Sereni [illegible]

PLANCHE XLVII.

PLUSIEURS GRAVURES EN TAILLE-DOUCE, DU QUINZIÈME SIÈCLE.

Dans l'explication de la planche précédente, nous avons dit comment l'art d'imprimer sur papier les gravures en taille-douce fut heureusement découvert au milieu du quinzième siècle : nous voyons ici les premiers essais qu'on fit de cet art; nous n'osons pas dire ses progrès, tant sont médiocres, même défectueuses, les gravures à l'examen desquelles nous consacrerons quelques lignes.

La plus considérable, celle qui occupe le bas de la planche, est la seconde de deux gravures qui ornent l'édition du poëme du Dante, publiée à Florence, en 1481, avec un commentaire de Christophoro Landini, et qui est devenue très-rare; elles sont placées à la tête des deux premiers chants, et ont été imprimées avec le texte. On trouve des exemplaires de cette édition qui ont dix-sept autres estampes; mais elles ont été gravées postérieurement à l'impression du livre, et ajoutées ensuite à quelques exemplaires (1).

Quant aux deux anciennes gravures de cette édition, elles ont de l'intérêt en ce qu'elles sont un monument de la gravure en taille-douce à une époque si voisine de son origine. L'une, qui ne se trouve point sur notre planche, est placée au premier chant, et représente le Dante au milieu de l'obscure forêt qu'il décrit dans les premiers vers de son poëme, et fuyant à l'aspect du terrible lion et de la louve qui s'offrirent à sa vue; la seconde, la seule dont nous devions une explication, puisque c'est la seule dont nous donnons ici une copie qu'on peut regarder comme un *fac-simile,* est à la tête du second chant, dont les trois premiers vers sont gravés au bas de l'estampe, mais très-mal orthographiés ici, comme dans l'original. Les voici tels qu'il faut les lire :

LO GIORNO SE N'ANDAVA, E L'AER BRUNO
TOGLIEVA GLI ANIMAI CHE SONO'N TERRA
DALLE FATICHE LORO.

Cette gravure représente, à ce qu'il semble, la maîtresse du Dante, la belle Béatrice, qui apparaît à Virgile, et l'invite à servir de guide aux enfers à son poëte bien-aimé, dont la mort l'a séparée. Plus bas sont les deux poëtes qui déja voyagent, en conversant, vers le pays des ombres.

C'est d'après Vasari qu'on attribue le dessin de cette estampe à *Sandro Boticelli,* et la gravure à *Baldini,* orfèvre de Florence, tous deux artistes célèbres à la fin

---

(1) Voyez *Manuel du Libraire,* par Brunet, article *Dante.*

du quinzième siècle (1), du mérite desquels cette gravure pourrait bien ne pas donner une haute idée; mais il faut se rappeler que c'est là un premier essai dans un art à peine connu, dans un art à son enfance, la *chalcographie*.

Dans l'une des deux autres estampes que l'on voit au-dessus de celle-ci est représenté un vieillard à grande barbe, probablement un saint, qui s'appuie d'une main sur l'instrument de son supplice (une scie), et tient de l'autre main un livre ouvert.

Cette estampe est du plus ancien graveur de l'école germanique, *Martin Schoenguauer,* dit *Martin Schoen*, qui naquit à Augsbourg (2), vers 1430, et mourut en 1486, à Colmar, où il s'était établi. Il était à la fois orfèvre, peintre et graveur. La gravure que nous donnons ici porte son chiffre accoutumé.

C'est encore, à ce qu'il semble, une sainte qu'il faut voir dans l'autre estampe, à la droite du spectateur, bien que la tête de la femme qui y est représentée soit ornée de quelques rameaux qui peuvent être de myrte. Mais sa longue chevelure, très-négligée, flottante sur ses épaules, ajoute encore à sa physionomie sérieuse et mystique. D'une main elle relève un pan de sa roide et volumineuse robe; de l'autre elle tient un vase d'où s'élève une flamme; et c'est sans doute un emblème de son ardente piété.

Les lettres I. M. que l'on voit au bas de l'estampe semblent indiquer que c'est un ouvrage d'*Israel Van Mecheln*, contemporain de *Martin Schoen*, dont nous venons de parler.

Dans ces deux vieilles estampes on peut déja s'apercevoir de quelques progrès de la gravure. Par exemple, ici les ombres sont formées de traits qui se croisent, tandis que dans la gravure du Florentin *Baldini,* dont nous nous sommes d'abord occupés, elles ne sont indiquées que par des traits tracés presque tous dans le même sens.

Quant à la *croix* qui est au haut de notre estampe, elle a été aussi lithographiée d'après une estampe ancienne, dont l'auteur ne nous est pas connu. On y a mis un fond en or, parce que l'on a cru que c'était là une empreinte d'un *nielle* (3), ouvrage de quelque orfèvre qui, profitant de la découverte de *Maso Finiguerra,* aura voulu tirer des épreuves de sa gravure avant de remplacer le noir de fumée qui remplissait les tailles, par une composition métallique de la même couleur. — Nous ne donnons tout ceci pourtant que comme une conjecture.

---

(1) Lanzi, *Storia pittorica*, etc., t. I, p. 107

(2) M. Levesque (*Dictionnaire de Peinture et Gravure*), le fait naître à Culmbach

(3) Voyez, à la planche précédente, l'explication de ce mot









CANTO SECONDO DELLA PRIMA CANTICA

O giorno fenandaua et laer bruno
togleua glianimali che fono interra
dalle fatiche loro:

Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE XLVIII.

PEINTURES SUR ÉMAUX

L'art de peindre sur une matière à demi vitrifiée qui sert de *couverte* à un vase, à un objet quelconque de terre cuite, a été connu de temps immémorial. Dans les fouilles en Égypte on trouve, en très-grand nombre, des meubles, des ustensiles, des ornements *émaillés* de toutes couleurs, et surtout de petites divinités et des amulettes en émail. Les Romains n'ignoraient point cet art; on trouve dans les cabinets des ornements d'armures, et même quelques petits monuments de bronze, couverts d'émail. C'est cependant sous le Bas-Empire, comme le remarque Millin (1), qu'on a commencé à faire le plus d'usage de l'émail dans l'Orient et dans l'Italie.

Dès le treizième siècle, la ville de Limoges était renommée pour ses émaux sur métaux. On exécutait dès-lors en émail dans cette ville des candélabres, des vases, des bassins, des ciboires, etc.; et les monuments que l'on a conservés de ce genre de travail sont encore connus, dans le commerce de curiosités, sous le nom d'*émaux de Limoges* (2).

Mais ce fut au temps de François Ier, lorsque le Primatice et *Rosso* (maître Roux) eurent apporté en France le bon goût de la peinture, que s'exécutèrent les plus beaux ouvrages en émail.

L'émail sur cuivre, No 1 de notre planche, paraît avoir été exécuté à cette époque. C'est une grisaille, teintée dans les chairs seulement. Les peintres émailleurs alors ne connaissaient guère l'art de nuancer les couleurs. Dans le cabinet de M. Denon, cette planche émaillée avait un pendant de la même grandeur et de la même main. On les croyait toutes deux exécutées à Limoges; mais rien ne l'indique, et l'on observera qu'en Allemagne il y avait aussi des fabriques d'émaux en réputation.

Le sujet représenté sur notre émail s'explique à la première vue : c'est celui de la *femme adultère* conduite devant Jésus. La composition en est sage, le dessin des figures très-exact, et leur expression d'une justesse admirable, surtout celle de la femme coupable.

L'émail, No 2, est aussi sur cuivre, et formait le couvercle d'un coffret de forme oblongue, dont on voit la représentation au milieu de la planche.

---

(1) MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. I, p. 514.
(2) *Ibid.*

Chacune des quatre faces du coffret était ornée de tableaux et d'inscriptions en vieux français. Nous n'avons à décrire ici que le sujet représenté sur le couvercle. On y voit trois figures, qu'à leurs attitudes ignobles et à leur grotesque costume, on aura peine à reconnaître pour trois divinités. Ce sont pourtant Vénus, Minerve et Bacchus. Minerve, à genoux, semble fort irritée et confuse d'avoir été prise dans un filet par les deux autres, qui rient de son embarras. L'allégorie du sujet est expliquée par de mauvais vers qu'on lit des deux côtés de la peinture. Les voici avec leur orthographe

Le dieu Bacclius, en allant à la cliasse,
Trouvant Venus, la courut embrasser,
Luy suppliant qu'il luy pleust de sa zrace (1)
L'accompazner et quant et luy cliasser
Lors en accord pour leur deduict pas... (2)

Tous leurs filletz allèrent si bien tendre
Qui à l'instant Minerve si vint prendre
Sans que peûlt éviter ces passazes
Par cest emblème est facile d'entendre
Que vin et femme attrapent les plus sazes.

Nous croyons bien que ce coffret est sorti des fabriques de Limoges. Les deux initiales C. N. qu'on voit inscrites sur un petit meuble (peut-être ce sont des tablettes), qu'on voit presque aux pieds de Minerve, sembleraient indiquer que c'est là un ouvrage d'un certain *Courtin*, qui fut célèbre au seizième siècle parmi les peintres sur émail. — Mais on voit encore trois autres lettres inscrites à l'angle droit du tableau, qui pourraient aussi bien être les initiales du nom du peintre. Nous ne savons comment les expliquer.

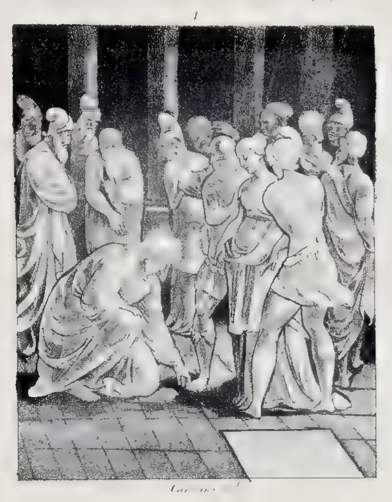
---

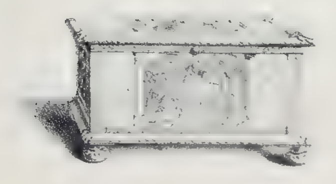
1) Grace. — Le peintre met partout un *z* à la place d'un *g*. Il paraît aussi qu'il ne connaissait point l'*h* ou n'en voulait point faire usage : il écrit *Bacclius* et *cliasse*, au lieu de *Bacchus* et de *chasse*.

2) Sans doute *passèrent*; mais il n'y a point de rime à ce vers

Émaux Allemands et Français de la 1re époque

1





2



Cameron del.

Tiré du Cabinet de Mr Louen

PLANCHE XLIX.

PAYSAGE PEINT EN CAMAYEU, SUR EMAIL, FABRIQUE DE LIMOGES

Dans une espèce de forêt, traversée par une rivière, on voit, sur le premier plan, six personnages, dont les plus remarquables sont un homme assis, la tête posée sur une de ses mains, et une grande femme debout, tenant un jeune enfant par la main. Tous ont le visage tourné vers la gauche, et paraissent écouter en silence, et avec une respectueuse attention. — Sur un plan plus éloigné, trois hommes, qui paraissent être des guerriers, et, non loin d'eux, un cerf, sont aussi là dans une attitude tranquille, et semblent partager l'attention générale.

Cet émail n'est évidemment qu'une partie d'un tableau composé de plusieurs pièces semblables que nous n'avons pas; ce qui rend difficile pour ne pas dire impossible, l'indication certaine du sujet qui y était représenté. N'était-ce point une prédication dans le désert de quelque apôtre, de saint Jean, peut-être? Dans cette supposition, nous avons ici les auditeurs silencieux : le saint, qui nous manque, occupait l'autre partie du tableau.

Ces figures sont d'un grand et noble caractère. Il y a dans ce fragment de tableau quelque chose de la manière de Raphaël.



Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE L.

UN PLAT, DE FORME RONDE, EN TERRE ÉMAILLÉE

Les peintures qui ornent ce plat sont de bon goût. Au milieu, dans un médaillon, Mars debout tient d'une main sa lance, de l'autre son bouclier. De très-beaux arabesques coloriés sont tracés autour du médaillon : ils rappellent ceux qui décorent les Loges dites de Raphaël.

Le dessous du plat, représenté à droite dans notre planche, offre le même dieu Mars, tenant d'une main, qui pose sur un terme, une longue branche de laurier. Devant lui est un *vexillum* (enseigne distinctive d'une centurie).

Les arabesques qui entourent le sujet principal sont tracés dans deux compartiments circulaires : une foule d'animaux et d'objets, dont quelques-uns fantastiques, y sont représentés sans confusion, et élégamment dessinés.

On croit que ce plat est sorti d'une fabrique de *Faenza,* ville d'où la faïence prend son nom, et qu'il a été exécuté d'après les dessins de *Giovanni-da-Udine*, élève de Raphaël (1).

---

(1) Ce Jean d'Udine aida Raphaël dans l'exécution des arabesques et des stucs des Loges du Vatican. C'était le plus célèbre artiste dans ce genre d'ornements. — Voyez LANZI, *Storia pittorica*, t. II, p. 91. Nous le ferons mieux connaître quand il faudra nous occuper des *écoles d'Italie*. Nous avons de cet artiste un dessin qui a été lithographié, et que nous expliquerons lorsque nous serons arrivés à l'école romaine

Pl. 50



PLANCHE LI.

DEUX BAS-RELIEFS EN TERRE ÉMAILLÉE.

Le bas-relief de forme carrée représente un fleuve à demi couché, tenant dans un de ses bras un gouvernail; l'autre bras, qui soutient une espèce de corne d'abondance, est appuyé sur une urne renversée d'où s'échappent des eaux. Le terrain qui avoisine le fleuve est couvert de roseaux et d'autres plantes aquatiques.

Ce morceau, d'un grand et noble caractère, est sorti de la fabrique de Bernard de Palissy (1).

L'autre bas-relief, de forme cintrée par le haut, représente la Vierge agenouillée devant l'enfant Jésus à demi couché sur la terre; elle a les mains jointes, et semble le contempler et l'adorer. Entre elle et l'enfant est le Saint-Esprit sous la forme d'un pigeon; et, au-dessus de sa tête, Dieu le Père, que l'on reconnaît à sa longue barbe, porté sur les nuages et entouré de chérubins, regarde avec une douce satisfaction le nouveau-né.

Cet ouvrage, beau dans sa naïveté, est de *Lucca della Robbia,* artiste florentin très-habile, qui florissait vers le milieu du quinzième siècle.

Des deux côtés du premier de ces deux bas-reliefs, on voit une figure de faïence égyptienne, émaillée et légèrement coloriée. Nous n'avons rien à dire de ce petit monument, si ce n'est que l'émail en est très-fin, très-beau, ce que l'on n'a pu faire sentir dans la copie lithographiée que nous en donnons. Au reste, elle n'avait été placée là que comme objet de comparaison entre l'art égyptien antique et l'art moderne.

---

(1) Nous entrerons dans quelques détails sur ce grand artiste, lorsque nous devrons spécialement nous occuper de l'école française.

2



3



1





Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE LII.

STATUETTE EN ALBÂTRE,

REPRÉSENTANT OTHON-HENRI, DUC DE BAVIÈRE, VU À MI-CORPS.

Le prince est représenté assis devant une table ornée de belles sculptures. Une de ses mains s'appuie sur un livre; de l'autre il tient des gants. Sa tête est couverte d'un chaperon, et son menton garni d'une barbe touffue, séparée par le milieu. La robe à manches très-amples, et le manteau dont il est vêtu, sont chargés de riches broderies : trois colliers d'ordres descendent sur sa poitrine; près de sa ceinture le pommeau de son épée sort de dessous son manteau.

Le dossier du siége, dont on ne voit ici qu'un bras porté sur un lion couché, est décoré d'une draperie frangée, au-dessous de laquelle sont les armes du prince. — On sent bien qu'il n'a pas été possible de faire apercevoir dans notre estampe toute cette partie de sculpture. Pour y suppléer, et constater l'authenticité du portrait, on a placé au-dessous le dessin d'une médaille d'argent où le prince est représenté dans le même costume, et paraît du même âge. Elle porte pour légende.

OTTO HEN. D. G. COM. PALA. RHE. ELECTOR

Cette médaille faisait partie de la collection de M. Denon.

On peut juger, même par notre estampe, de la délicatesse du travail de la petite statue qui représente cet Othon-Henri. La précision, la finesse du trait, l'ont fait attribuer (1) à Albert Durer, qui se distinguait en effet par le soin, la netteté avec laquelle il savait rendre les plus petits détails. Mais ce portrait pourtant ne peut être de lui : Othon est représenté ici âgé de cinquante ans au moins. Il était né en 1502 : donc, en supposant qu'Albert Durer, qui mourut en 1528, eût fait son portrait l'année même de sa mort, il n'aurait pu le représenter que tel qu'il le voyait, c'est-à-dire, âgé au plus de vingt-six ans; or ce n'est certainement pas le portrait d'un jeune homme que nous voyons dans notre estampe.

On peut, avec plus de vraisemblance, attribuer cette sculpture à *Georges Pentz,* autre graveur allemand très-célèbre, qui ne mourut qu'en 1556, et trois ans seulement avant Othon-Henri. C'est là aussi le nom que l'on a inscrit sur notre estampe, et pourtant sans preuve aucune que cet artiste soit véritablement l'auteur de la sculpture originale.

---

(1) Dans le Catalogue imprimé du cabinet de M. Denon.





[illegible]

PLANCHE LIII.

SCULPTURES ET CISELURES DES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES

Nos 1 et 3. — *Partie supérieure d'un MANCHE de poignard, en jaspe sanguin.*

Sur l'une des faces, N° 1, sont figurés les chevaux du soleil, et au-dessous un guerrier monté sur un cheval fougueux. Sur l'autre face, N° 3, est gravé un très-beau masque de vieillard à longue barbe qui supporte des têtes d'oiseaux chimériques.

N° 2. — *Un CANON de pistolet en fer, dont le fond est doré.*

Sur le devant de cette arme sont ciselés des arabesques du meilleur goût, au milieu desquels on distingue les figures de Mars, de Cérès, et peut-être de Persée.

Ce chef-d'œuvre de ciselure appartient au seizième siècle.

Nos 4 et 5. — *CACHET en or.*

La mort debout tient sa faux à la main. Sous la base qui la soutient, et qui forme le cachet, est gravé un sablier entouré de l'inscription : ATENT LEVRI. (attend l'heure).

On attribue cet ouvrage, d'une délicatesse extrême, à l'un des plus célèbres artistes du seizième siècle, à *Benvenuto Cellini*, qui était à la fois peintre, sculpteur et graveur, qui fut aussi brave guerrier qu'habile artiste, et que François Ier combla de bienfaits sans pouvoir le décider à se fixer en France (1).

Nos 6 et 7. — *Une ANSE de vase en bronze.*

Cette anse est chargée de sculptures. Sur une face, N° 6, est Vulcain, que l'on reconnait à son marteau et à son enclume; il est chargé d'un fardeau que l'on ne peut définir. L'anse se termine par un croissant, sur lequel sont couchés un vieillard et une femme à demi vêtue. Dessous l'anse, et à l'endroit où commence le croissant qui l'attachait au vase, sont les autres sculptures qui sont représentées N° 7 : une muraille, au-dessus de laquelle on voit la figure d'un vieillard et celle d'une jeune fille; une femme assise et demi nue, qui, les cheveux épars, presse de ses deux mains croisées un de ses genoux.

Ce bel ouvrage paraît être de travail florentin, et, comme le précédent, appartient au seizième siècle.

---

(1) Nous donnerons de plus amples détails sur cet artiste, et ses singulières aventures, dans l'explication de quelques autres planches de notre ouvrage.

XV ET XVI SIÈCLE



PLANCHE LIV.

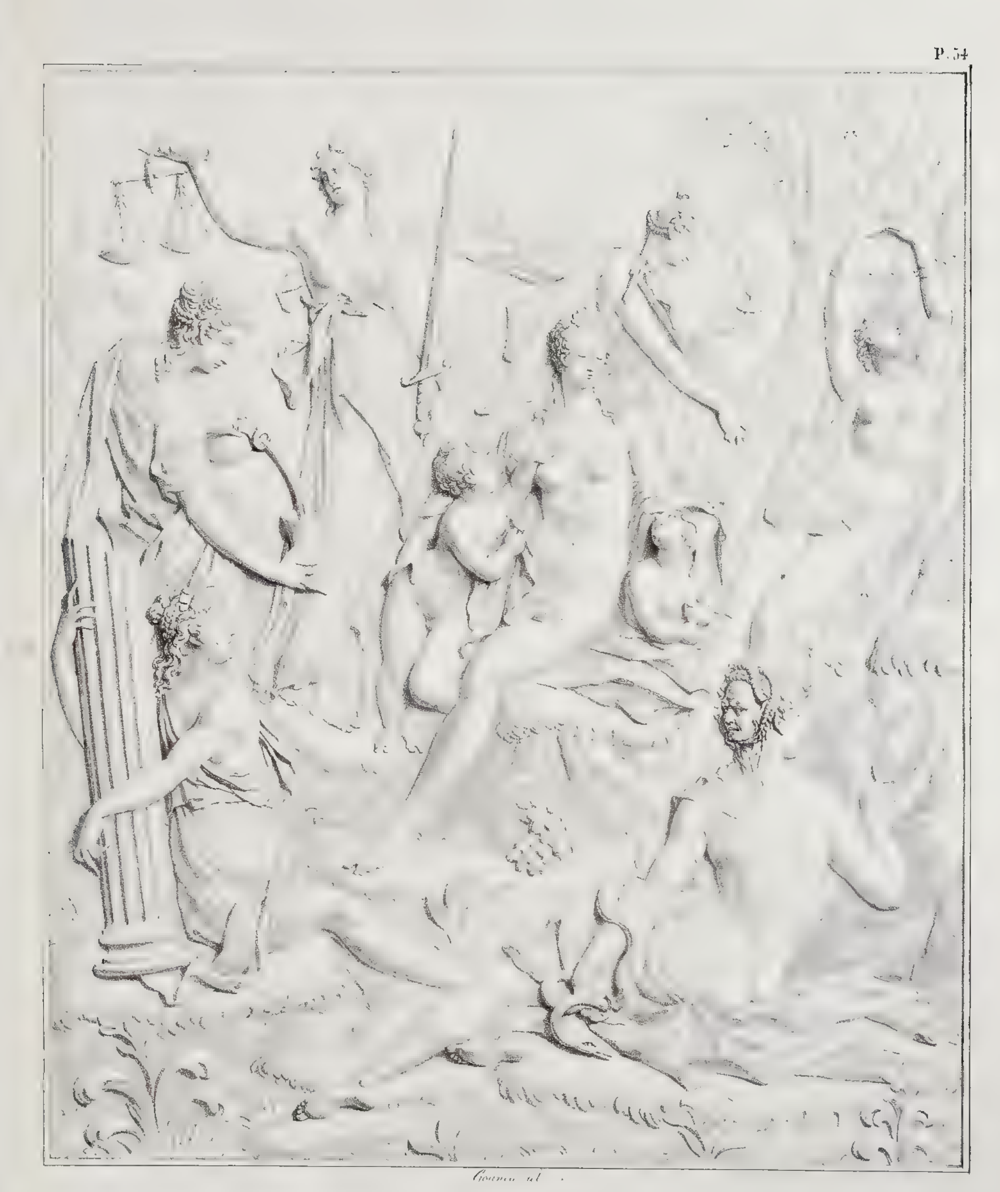
BAS-RELIEF SUR BOIS DE POIRIER

Il n'est pas facile d'expliquer l'allégorie qui fait le sujet de ce bas-relief. Jusqu'à présent on avait cru reconnaître, dans toutes ces femmes qu'on y voit représentées en diverses attitudes et avec divers attributs, quelques divinités de l'antique mythologie, et, comme sujet principal, une Vénus caressée par les Amours.

Mais, dans notre opinion, c'est une allégorie qui n'a rien de mythologique qu'offre notre bas-relief. L'*Innocence*, qui a succombé sous les efforts de la *Calomnie* ou de la *Fausseté*, que l'on voit au bas du tableau sous les traits d'une femme à double visage, et dont les bras sont entourés de serpents, l'Innocence, enchaînée au tronc d'un arbre, lève les yeux au ciel, comme pour implorer la justice divine. La *Religion*, tenant un crucifix d'une main, de l'autre un calice, vient lui offrir ses secours, tandis que l'*Humanité* serre entre ses bras et prend sous sa protection les enfants que laissera orphelins la malheureuse victime de la Calomnie. La *Charité*, les regardant avec pitié, vient à son tour leur offrir la boisson salutaire qu'elle-même verse dans un vase. Enfin, la *Justice*, sa balance à la main et armée de son glaive, paraît, et arrivera plus tard pour venger l'Innocence opprimée; elle s'appuyera de la *Force*, que l'on voit déja occupée à relever la colonne, son attribut ordinaire.

Si l'explication que nous venons de donner de ce tableau allégorique n'est pas la véritable, elle nous paraît du moins fondée en raison. Ceux qui ont, avant nous, cherché à le décrire et l'expliquer, n'auront sans doute point aperçu le *crucifix* qui est dans la main de la femme qui s'avance vers celle qui est enchaînée. De là toutes leurs erreurs; de là ces *Vénus* et ces *Amours*, qui, certes, ne s'y trouvent point.

Ce bas-relief est d'un très-beau travail. On le croit de quelque artiste florentin du seizième siècle. Nous y trouvons, nous, quelque chose de la manière de *Jean Cousin*.



Cournu del.

Ivoi. du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE LV.

BUSTES EN BRONZE.

Ces bustes sont ceux de *Pétrarque* et de *Voltaire.* Nous dirons bientôt quels ont pu être les motifs de M. Denon pour réunir sur la même planche deux hommes de génies si contraires, de nations différentes, et qui ont vécu à quatre siècles l'un de l'autre.

Pétrarque est représenté ici plus que sexagénaire; et sans doute il était déja retiré dans sa solitude d'*Arca*, et bien près de sa fin (il mourut en 1374, âgé de soixante-dix ans), lorsque fut fait, ou le portrait, ou le dessin d'après lequel a été exécuté notre buste. Les détails de formes qu'on observe sur le visage ont fait croire qu'il avait été moulé sur nature : ce n'est qu'une conjecture que rien n'appuie. Si le visage de Pétrarque, de cet homme si célèbre dans toute l'Italie, avait été moulé sur nature, l'histoire, qui n'a rien oublié de tout ce qui lui est arrivé depuis son couronnement au Capitole, qui l'a suivi dans sa retraite à Arca, qui a raconté minutieusement sa mort et ses funérailles, qui a recueilli enfin jusqu'à son bizarre testament; l'histoire n'aurait pas négligé une circonstance qui n'eût été peu importante que s'il se fût agi de tout autre homme que de notre poète; le plâtre ou la cire qui aurait reçu l'empreinte de ses traits aurait été conservé à l'égal des plus précieux monuments, et existerait encore dans les musées de Rome ou de Florence.

Quoi qu'il en soit, Pétrarque est représenté ici vieux, le visage gras, mais sillonné par de nombreuses rides : son front élevé, son crâne, presque entièrement nu, est orné d'une couronne de laurier. Une espèce de capuchon enveloppe la partie postérieure de sa tête, ce qui ne signifie pas qu'il portât l'habit monastique (bien qu'il fût possesseur de plusieurs canonicats et autres bénéfices); mais tel était alors le costume des hommes, et des vieillards surtout. Ses yeux ont encore du feu; ses traits, quoiqu'affaissés, ne manquent point de noblesse, ce que l'on observera mieux dans le profil que l'on peut voir à gauche de notre buste.

Mais qui pourrait pourtant reconnaître dans ce portrait, qui paraît être celui d'un vieux moine, le beau, le sensible amant de la céleste Laure; de cette Laure dont les échos de Vaucluse semblent répéter le nom; de cette maîtresse adorée qu'il a rendue à jamais célèbre par d'immortels sonnets qu'aucun Italien ne récite encore sans admiration, sans enthousiasme? Il faut donc le voir tel qu'il était dans l'âge des amours. Aussi trouve-t-on sur notre planche, à la droite du buste, le profil de Pétrarque, brillant de jeunesse et de santé, profil pris d'un portrait non moins authentique que le buste en bronze. C'est bien ici l'image

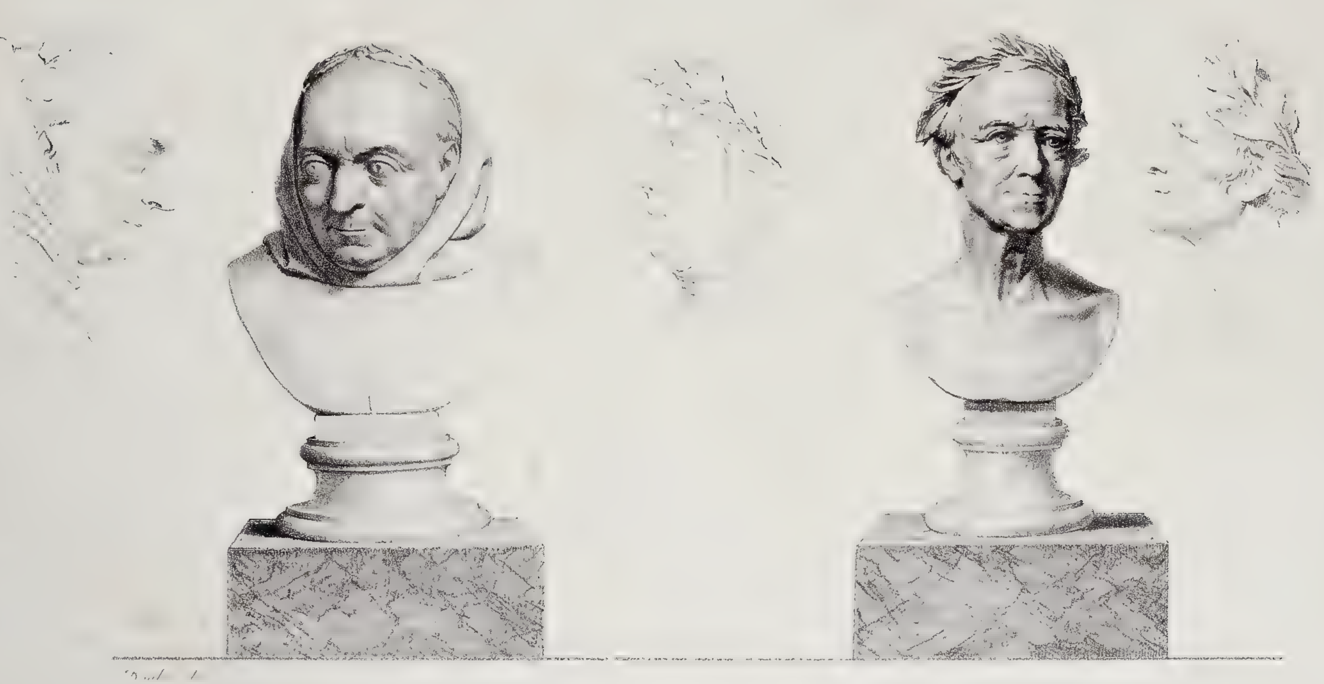
de l'amant, du chantre de Laure, tel que l'imagination aurait pu nous le représenter.

Près du buste de Pétrarque, remarquable par l'expression de sa physionomie pensive; près de cette tête, qui paraît devoir être habituellement livrée à la méditation (et cette habitude est caractérisée surtout par ces traits si profondément tracés entre les deux sourcils), nous voyons le buste du Lucien de la France, de ce Voltaire qui employa soixante ans au moins de sa longue vie à se moquer de la sotte crédulité de l'espèce humaine; qui, ayant de bonne heure adopté en principe que la vérité seule est utile aux hommes, poursuivait par le ridicule toutes les erreurs, quelle que fût l'égide sous laquelle on prétendait les mettre à l'abri, les dérober à ses sarcasmes. On reconnaîtra bien dans ce buste le philosophe satirique; mais plus malin que méchant. Le modèle en fut exécuté sur nature par Pigalle, et il a servi pour la statue en marbre que fit ce sculpteur en 1776, et que l'on peut voir aujourd'hui dans la bibliothèque de l'Institut (1); c'est donc bien là le véritable portrait de Voltaire, mais de Voltaire vieux, malade, tel qu'il était enfin dans sa retraite de Ferney, deux ans avant son voyage à Paris et sa mort.

Le but de M. Denon, en réunissant ces portraits de deux poëtes, de deux philosophes de caractères et de goûts si divers, était sans doute de faire ressortir le contraste de leurs physionomies. N'en doutons pas, le docteur Gall et les physiognomonistes de son école expliqueraient facilement, à l'inspection de ces portraits, quelle dut être la différence de leurs talents. Mais, pour être juste avec Voltaire, peut-être aurait-on dû placer aussi près de son portrait, lorsqu'il était dans la décrépitude, son portrait à l'âge de vingt-cinq à trente ans. Sans avoir jamais eu les traits réguliers de Pétrarque, Voltaire avait, à cet âge, une physionomie assez noble, et surtout spirituelle, animée; rien n'indiquait en lui, à cette époque, cette mordante causticité que depuis on lui a tant reprochée.

---

(1) Voltaire y est représenté nu; et son corps, d'une maigreur effrayante, offre toutes les difformités de la vieillesse. En vain «quelques amis représentèrent-ils à l'artiste, dit M. Dargenville (*Vies des fameux Sculpteurs*), que des voiles heureusement dessinés déroberaient le hideux de cette figure, et ne permettraient aux yeux de s'arrêter que sur une tête tant de fois couronnée; il fut constamment sourd à leurs raisons, et préféra une anatomie savante à une belle statue». Ce qui prouve, à notre avis, que Pigalle a bien pu être un très-habile artiste, mais qu'il n'était pas un artiste de goût



[illegible] du Cabinet de M. [illegible]

SECTION II.

DE L'ART MONETAIRE, DEPUIS L'EPOQUE DE LA RENAISSANCE DES ARTS.

L'art monétaire, pendant le moyen âge, n'avait point cessé d'être pratiqué. Mais, dans ces temps de décadence, ses productions étaient grossières et barbares; l'orthographe même était violée dans les légendes, comme le dessin et le goût dans la représentation des figures ou emblèmes dont on remplissait le champ des monnaies et des médailles.

A l'époque de la restauration des arts, la numismatique attira l'attention des érudits et des artistes : on compara les médailles et monnaies modernes à celles des beaux temps de la Grèce et de Rome, et l'on eut honte de l'état de dégradation où l'art était tombé. Dès-lors on chercha à imiter ces modèles. Au quinzième siècle, un peintre de Véronne, *Vittore* PISANO, se distingua le premier par des médailles que les curieux recherchent encore, et dans lesquelles on admire la vigueur d'un talent original. Il eut bientôt pour émules, *Sperandeo*, *Guidizani*, et quelques autres.

De l'Italie, l'art d'exécuter avec une certaine perfection des monnaies et des médailles passa en France et dans quelques contrées de l'Europe, où il fut cultivé avec soin, et produisit des ouvrages justement estimés

C'est à constater par des exemples cette marche progressive de l'art dans les temps modernes, que sont destinées les planches suivantes. Parmi les artistes auteurs de ces médailles on verra reparaître les noms de ceux que nous venons de citer, et qu'on peut regarder comme les restaurateurs de l'art monétaire

PLANCHE LVI.

DIVERS MÉDAILLONS EXÉCUTÉS DANS LE QUINZIÈME SIÈCLE

Les trois médaillons que l'on voit représentés sur cette planche sont l'ouvrage de *Vittore Pisano*, artiste vénitien, qui florissait vers le milieu du quinzième siècle. *Lanzi*, dans son Histoire de la peinture en Italie, ne lui consacre guère qu'une page (1) : ses talents, sinon comme peintre, du moins comme graveur de médailles, méritaient peut-être qu'on s'en occupât avec plus de détails. L'historien de la peinture avoue pourtant qu'on trouve de cet artiste, dans les musées, un assez grand nombre de médailles de princes, très-dignes de l'estime des connaisseurs.

N° 1. — *PORTRAIT du roi Alphonse.*

D'un côté de ce médaillon est le portrait du roi Alphonse. D'après la date, M. CCCC. XLVIII. gravée dans le champ du médaillon, ce ne peut être qu'Alphonse V, roi d'Aragon, qui, après s'être rendu maître de Naples, en 1442, fut reconnu roi de Sicile. Ami des lettres et des arts, généreux presque à l'excès, il mérita le surnom qui lui fut donné, de *Magnanime*. C'est à sa libéralité que fait sans doute allusion l'allégorie du revers du médaillon, où l'on voit un aigle posé sur une branche d'arbre, entouré d'oiseaux bien repus qui le considèrent avec respect. La légende est : LIBERALITAS AUGUSTA.

N° 2. — *PORTRAIT de Pisano.*

Il ne s'est donné là d'autre titre que celui de *pictor*. Il paraît qu'alors le mot *peinture* était générique; qu'il embrassait tous les arts du dessin.

Nous voyons ici pourquoi les contemporains de l'artiste l'ont toujours appelé *Pisanello*. Ce diminutif convenait à sa chétive figure.

N° 3. — *PORTRAIT du sultan Mahomet*

D'un côté on voit son buste seulement; de l'autre, il est représenté à cheval, un fouet à la main.

Le médaillon a pour date 1481. Si c'est là la date de sa fabrication, il a été exécuté l'année même de la mort de l'empereur qui y est représenté. En effet,

---

(1) *Stor. Pittor.*, t. III, p. 24

Mahomet II mourut le 3 mai 1481, âgé seulement de cinquante-deux ans : il en avait régné trente-un. Nous serions tenté de croire que ce médaillon n'a été exécuté qu'après la mort de Mahomet, et que l'artiste, en mettant une date à son ouvrage, n'a voulu rappeler que celle de la mort de ce prince, que l'on cite avec raison comme un des fléaux de l'humanité. S'il fut le plus heureux des conquérants, après Alexandre; s'il renversa deux empires, conquit douze royaumes, prit plus de deux cents villes sur les chrétiens, il répandit le sang humain à grands flots, non-seulement dans les combats, ce qui peut-être serait pardonnable, mais froidement, mais en violation des traités les plus saints. Ce fut lui qui, pour qu'on ne lui reprochât plus de se livrer aux illusions de l'amour, trancha de sa propre main, en présence de son armée, la tête de sa jeune et belle captive Irène.

Et ce monstre aimait les arts; il dessinait même assez bien!

Nous n'oserions affirmer que ce médaillon soit de *Pisano*. Ce qui nous en fait douter, c'est la date qu'il porte. Pisano, qui avait exécuté, en 1448, le portrait d'Alphonse, aurait été bien vieux pour oser entreprendre, en 1481, celui de Mahomet II. Cela n'est pourtant pas impossible. Mais on lit d'un côté du médaillon, sous les pieds du cheval, ces mots : *Opus Constantinop.*; ce qui semblerait indiquer que l'ouvrage fut exécuté à Constantinople. Or, il n'est pas vraisemblable que Pisano, dans sa vieillesse, se soit transporté dans cette capitale. On ne cite que deux artistes italiens qui se soient rendus près de Mahomet, le Vénitien *Gentile Bellini*, lequel encore n'y fit pas un long séjour, tant le tyran lui inspira de terreur, et un graveur des États romains, nommé *de Partis*, dont on ignore l'histoire. Il est probable que ce médaillon aura été exécuté à Constantinople par cet artiste inconnu, et peut-être d'après quelque portrait de Mahomet II, peint par Bellini, qui, au reste, avait aussi gravé une médaille de cet empereur. Il ne serait donc pas impossible que notre médaillon fût aussi l'ouvrage de Bellini.



Tiré du Cabinet de M. Denon

PLANCHE LVII.

QUELQUES MÉDAILLONS DU SEIZIÈME SIÈCLE.

N° 1. — *Grand MÉDAILLON représentant une séance d'un consistoire.*

Le pape, dans une espèce de niche richement décorée, et assis sur un trône très-élevé, préside l'assemblée : sur les degrés du trône sont les protonotaires; des deux côtés, les cardinaux; dans l'enceinte, les évêques, prêtres, ambassadeurs, courtisans : et sans doute cette multitude de têtes que l'on voit s'élever sur les côtés hors de l'enceinte désigne les avocats consistoriaux, etc. — Rien n'indique l'époque où fut tenue cette solennelle assemblée. Nous lisons bien écrits autour du médaillon ces mots : *Sacrum publicum apostolicum consistorium;* mais comme nous n'avons pas l'original sous les yeux, il nous a été impossible de déchiffrer le reste, sauf le mot *Venetia,* qui peut-être indique seulement que le médaillon a été frappé à Venise, mais non que le consistoire y a été tenu; car ordinairement les consistoires n'ont lieu qu'à Rome, et dans le palais pontifical même. Cependant le lion de la république que l'on voit au bas pourrait faire croire que celui-ci se tint à Venise; mais il n'en est pas fait mention dans les histoires de cette république, du moins dans celles que nous avons consultées.

Ce grand jeton, où l'on voit tant d'objets divers, peut donner une idée de la magnificence de ces grandes réunions où siégeaient le chef et les principaux princes d'une église alors toute-puissante, et de l'étiquette qui s'y observait. Nous ignorons quel est l'artiste qui le grava.

Sous ce médaillon figurent, dans notre planche, trois autres médaillons, dont les graveurs se distinguèrent dans le seizième siècle. Deux de ces artistes surtout, *Sperandei* et *Guidizani,* furent, en Italie, de glorieux successeurs de Victor *Pisano,* dont nous avons parlé dans l'article précédent.

D'un côté du médaillon, N° 2, on voit le buste de Jean Bentivoglio, fils d'Annibal : au revers il est en habit guerrier, une lance à la main, sur un cheval richement caparaçonné. Un écuyer, aussi à cheval, le suit. La face principale du médaillon porte pour légende : JO. BENTH. HANNIB. FILIUS. EQUES. AC. COMES PATRIÆ PRINCEPS AC LIBERTATIS COLUMEN. Au revers, l'artiste, content de son travail, n'a point oublié de se proclamer lui-même; on lit autour du guerrier à cheval : *Opus Sperandei.*

La famille Bentivoglio a joué un très-grand rôle dans l'histoire de Bologne. Annibal, père du *Jean,* dont nous retrouvons les traits sur le médaillon de *Sperandei,* se rendit maître de cette ville, et fut assassiné, en 1445, dans une

église, par une famille rivale. Son fils Jean, guerrier intrépide, vengea cruellement la mort de son père, et s'affermit dans le gouvernement de sa patrie. Mais le pape Jules II l'en chassa, et fit massacrer tous ses enfants. Jean se réfugia à Bursetto, près de Parme, où il mourut en 1508. Le médaillon qui nous l'offre n'a pu être gravé que dans le temps où il était maître de Bologne, c'est-à-dire, avant 1506, année où le pape s'empara de cette ville.

N° 3. — *MÉDAILLON représentant un membre de la famille des* Capoleone.

Ce médaillon est de *Guidizani*, l'un des célèbres graveurs en médailles du seizième siècle, et que nous avons cité : il s'en est fait connaître pour l'auteur par cette inscription qu'on lit sur le champ du revers : *Opus Guidizani.*

La tête, de profil, assez bizarrement coiffée d'une large calotte, que recouvre en partie un bonnet, paraît avoir été pourtant celle d'un sénateur de Venise, nommé *Barthélemi tête de Lion.* C'est ainsi du moins que nous interprétons cette légende gravée autour de sa figure : BARTHOL. CAPUT. LEONIS. MA. C. VE. SE.

C'est sans doute le même personnage que l'on voit sur le revers, nu et assis, tenant à la main la corde d'un niveau, attachée plus haut par un anneau. L'artiste a voulu, ce semble, indiquer, par ce symbole l'intégrité, la justice du magistrat. La légende porte : JUSTIZIA. AUGUSTA. ET BENIGNITAS. PUBLICA.

N° 4. — *MÉDAILLON de moins grande dimension.*

Ce médaillon a été frappé à l'occasion de la résistance qu'avait opposée aux ennemis de l'État, dans une action que rien n'indique, la petite ville d'Osope.

D'un côté on voit l'image de son défenseur; sur le revers il est assis sur un trophée composé d'armures diverses : derrière lui, une Victoire ailée pose sur sa tête une couronne de laurier. Le héros tient à la main l'image de la forteresse que sa valeur a préservée.

Sur la face du médaillon on lit : HIERONYMUS. SAORNIANUS. OSOPI. D.; et sur le revers : DEFENSUM OSOPUM IN JESU.

Osopo est une bourgade avec château fort, dans le Frioul, province qui a long-temps appartenu aux Vénitiens. On ne trouve pas même son nom dans la plupart des cartes et dictionnaires géographiques.

Quoique rien n'indique le nom de l'artiste auteur de ce médaillon, on l'attribue à *Camelio,* dont nous aurons occasion par la suite de citer d'autres ouvrages.



XVI SIECLE.



Bosio del

Tiré du Cabinet de Mr Denon

PLANCHE LVIII.

MÉDAILLES DE DIX PAPES

N° 1. — LINUS I PONTIFEX MAXIMUS.

Cette médaille paraît avoir été frappée dans le seizième ou dix-septième siècle. On ne sait pourquoi l'artiste s'est donné la peine de mettre sur la légende un I après le nom de Linus; car on ne compte qu'un pape de ce nom (SAINT LIN). Il succéda, selon quelques auteurs, à saint Pierre; et, l'an 78, sous Vespasien, il eut la tête tranchée. On doit bien penser que c'est une figure de fantaisie, et non le véritable portrait du saint qu'offre ici notre médaille, qui dès-lors ne peut avoir, sous le rapport historique, aucun intérêt. L'artiste lui-même ne s'est pas occupé du soin de donner à la tête de son personnage le caractère qui eût rappelé l'époque reculée où il vivait, c'est-à-dire, le caractère des têtes des saints personnages du premier siècle de l'Église; il en a fait un prélat du quinzième siècle.

N° 2. — PAULUS II. VENETUS. PONT. MAX.

Le pape Paul II (*Pierre Barbo*), noble Vénitien, n'occupa le siége de Rome que de 1464 à 1471, année où il mourut d'une indigestion de melon. L'histoire nous apprend, et la médaille nous confirme, que c'était un très-bel homme; et ce que l'histoire ajoute, c'est qu'il était si fier de ses belles formes, qu'à l'époque de son exaltation, il eut quelque envie de prendre le nom de *Formose*, et ne fut arrêté que par la crainte du ridicule.

N° 3. — SIXTUS. IIII. PONTIFEX. MAXIMUS. URBE RESTAURATA.

Ce pape-ci n'était ni noble, ni fier. C'était le fils d'un pêcheur gênois, qui parvint à devenir d'abord cordelier, et ensuite cardinal. Il fut élevé à la chaire pontificale en 1471, et l'occupa jusqu'en 1484. Ce qu'il fit de mieux pendant son règne, ce fut d'élever plusieurs grands édifices publics dans Rome, et surtout de restaurer magnifiquement l'antique pont d'Antonin, qui porte aujourd'hui celui de *Sixte*. Voilà ce qui explique ces mots de la légende de notre médaille: URBE RESTAURATA.

Au revers de cette médaille on voit le pape sur son siége accueillant avec bienveillance une foule de personnages qui viennent lui demander des graces. En effet, le mérite ou le défaut de ce pontife fut de ne jamais rejeter aucune

demande. Aussi accordait-il souvent la même faveur à diverses personnes, ce qui causait d'étranges embarras. Dans l'exergue on lit : OP. VICTORIS CAMELIO VI. Ce *Camelio* est l'artiste que nous avons déja signalé comme auteur de l'un des médaillons de la planche précédente. Nous supposons que le chiffre VI dont il a fait suivre ici son nom, exprime les années du règne du pape sous lequel il exécuta cet ouvrage. Si cette supposition est fondée, la médaille daterait de 1477.

N° 4. — ALEXANDER. VI. PONT. MAX. JUST. PACIS. Q. CULTOR.

Voilà cet infâme Borgia, honte éternelle de la pourpre romaine; ce pape dont l'histoire même rougit d'être forcée de rappeler les déréglements et les crimes. Toute sa vie n'est qu'une longue suite de meurtres, d'empoisonnements, d'incestes, d'adultères, de rapines. Dans notre médaille il porte bien sur tous ses traits, il en faut convenir, les signes de l'extrême dépravation, de l'audace d'un coupable tout-puissant qui ne craint ni la punition, ni les remords.

N° 5. — JULIUS. LIGUR. PAPA SECUNDUS

Ce Jules fut élu pape en 1503, et mourut en 1513. Comme Sixte IV, son oncle, il était né dans une petite ville des États de Gênes; et c'est à cette parenté qu'il dut son avancement dans l'Église; mais par inclination il n'était nullement porté aux fonctions du sacerdoce.

Ses traits dans cette médaille ne tromperont point sur son caractère : ils indiquent plutôt un intrépide guerrier qu'un prêtre pacifique; et en effet Jules II ne se plaisait qu'au milieu des camps. On le vit au siége de Bologne, quoiqu'il fût âgé de plus de soixante-dix ans, le casque en tête, la cuirasse sur le dos, presser les travaux, et entrer en vainqueur par la brèche (1).

N° 6. — LEO X. PONTIFEX MAX

Ce pape (*Jean de Médicis*), élevé dans une famille depuis long-temps protectrice des lettres et des arts, n'abandonna point leur culte lorsqu'il fut sur le trône pontifical. Il s'entoura des savants, des hommes de lettres, des artistes qui se distinguaient le plus de son temps en Italie, et qui, par un heureux hasard, ne s'y étaient jamais montrés en si grand nombre. Son règne, quoiqu'il ait été de courte durée, y a laissé de glorieuses traces : il fait époque, surtout dans l'histoire des arts.

---

(1) On peut voir dans les Biographies les vives discussions que ce pape eut avec Michel-Ange, qu'il maltraitait, cédant toujours à son humeur impétueuse, et qu'il caressait ensuite, sentant bientôt le besoin qu'il avait d'un tel artiste.

Aimable, enjoué, voluptueux, peut-être à l'excès, il fit de sa cour une académie, et tout à la fois presque un *lupanar :* on y fêtait également le dieu des vers et la déesse des plaisirs. Mais, à peine âgé de quarante-quatre ans, il mourut, en 1521, après n'avoir porté la tiare que huit années.

Son successeur, *Adrien VI,* le fit regretter; il n'avait rien des brillantes qualités de ce Léon qui a donné son nom au siècle où il vécut. Heureusement pour Rome, Adrien ne régna qu'un an; et les Romains, dans la joie de sa mort, attachèrent à la porte de son médecin une couronne civique, avec cette inscription : *Senatus populusque romanus patriæ liberatori.*

N° 7. — CLEM. VII. PONT. MAX.

Ce pape était aussi de la maison des Médicis, et cousin de Léon X. Jamais Rome ne fut aussi malheureuse sous aucun règne de papes. Il s'était mal à propos mêlé dans les affaires politiques de son temps; et Rome, prise par les Allemands, sous la conduite du connétable de Bourbon, fut horriblement saccagée. Ces barbares y détruisirent d'innombrables monuments dont ils ne connaissaient pas le prix. Le célèbre *Benvenuto Cellini* peint fort bien Clément VII dans ses *Mémoires* si curieux, si intéressants. Cet artiste, excellent sculpteur et ciseleur, et tout à la fois bon guerrier et grand spadassin, était très-protégé du pape Clément, à qui il avait rendu d'éminents services en contribuant, par son courage et de ses connaissances militaires, à la défense du château Saint-Ange, où le saint père s'était réfugié.

Clément VII mourut en 1534. Sur le revers de sa médaille on voit gravée la scène de la *Reconnaissance de Joseph et de ses frères.* On lit au-dessus cette inscription : EGO SUM JOSEPH FRATER VESTER. Nous croyons y trouver une allusion à un évènement assez important de la vie de Clément VII. Sa naissance n'était pas très-légitime. Il était bien fils posthume de Julien de Médicis; mais rien ne prouvait clairement que ce prince eût reconnu sa mère pour son épouse. Léon X le déclara généreusement fils légitime, et conséquemment en fit son cousin. Comme le Joseph de la Genèse, il combla de bienfaits celui qu'il avait appelé à l'honneur d'être son plus proche parent.

N° 8. — PAULUS III. PONT. MAX. AN. XI.

Ce Paul III (*Alexandre Farnèse*) fut élu après Clément VII, dont nous venons de parler, et régna jusqu'à sa mort, arrivée en 1549; il avait alors quatre-vingt-deux ans. Un fils, qu'il avait eu avant son exaltation à la tiare, et dont il fit un prince en démembrant, en sa faveur, les États de l'Église, se montra très-ingrat et l'abreuva de chagrins.

Au reste, Paul III chercha toute sa vie à maintenir la paix parmi les princes chrétiens. Ce fut lui qui détermina Charles-Quint et François I[er], ces illustres rivaux, à conclure entre eux une trève de dix ans. Il aimait tant la France que Charles-Quint prétendait qu'il avait des fleurs de lis empreintes sur le cœur. C'est peut-être à ce caractère de bienveillance et de paix qui le caractérisait, que se rapporte l'allégorie que l'on voit gravée sur le revers de notre médaille. Un génie nu, ou, si l'on veut, *Jupiter*, une main posée sur son *aigle*, verse d'une urne qu'il tient sur son épaule droite de l'eau sur de hautes plantes qu'on pourrait bien prendre pour des *lis*. La légende de ce revers porte : ΦΙΡΝΗ. ΖΗΝΟΣ; et l'exergue : ΕΥΡΑΙΝΕΙ. L'allégorie et la légende nous confirment dans l'opinion que le revers de cette médaille exprime l'intention politique qu'avait toujours eue Paul III de protéger la France. Nouveau *Jupiter*, il cherche à donner à sa puissance de profondes *racines*.

Benvenuto Cellini, dans les Mémoires de sa vie, nous donne une effroyable idée de ce pape, qu'il représente comme un véritable fripon, un athée, etc. La vérité est qu'il retint long-temps ce célèbre et malheureux artiste dans les cachots du château Saint-Ange, sans le faire juger; et, à ce qu'il semble, uniquement pour que Benvenuto n'informât pas François I[er], qui l'appelait en France, de toutes les injustes rigueurs qu'on lui avait fait souffrir à Rome, par les ordres du pape et de son bâtard Pierre-Louis Farnèse (1).

Il est inutile sans doute de faire observer que dans la légende de la face principale, le mot et le chiffre qui suivent le nom et le titre de Paul III indiquent que c'est l'image de ce pontife, tel qu'il était l'an XI de son pontificat, et, par une conséquence nécessaire, que la médaille fut exécutée à cette époque, c'est-à-dire l'an 1545.

N° 9. — SIXTUS V. PONT. OPT. MAX.

Le fameux *Sixte V* sera dans tous les temps le modèle le plus parfait de l'hypocrite ambitieux. Durant une grande partie de sa vie il sut cacher, sous les dehors d'une douce piété et de la modestie, une ame dure, hautaine, inflexible. Au reste, il lui fallait peut-être encore plus de ruse que de talent pour s'élever, comme il le fit, de la plus misérable des positions sociales au trône de Rome. Ce fut dans les campagnes de la Marche d'Ancône, où il gardait les cochons, que la fortune l'alla chercher pour le porter par degrés aux premières dignités

---

(1) Voyez les chapitres 13, 14, 15, etc., des *Mémoires de Benvenuto Cellini*. — Il faut convenir que ces Mémoires, d'ailleurs très-intéressants, ne paraissent pas avoir été écrits par un homme d'un esprit très-sain. Les agitations de sa vie, les injustices qu'il avait éprouvées, pourraient bien avoir altéré la raison de cet artiste, d'une imagination ardente et fougueuse, et qui avait à se reprocher de grandes fautes, même des crimes. Dans ses Mémoires, ou plutôt ses *confessions*, il avoue ces crimes avec une naïveté, un sang-froid qui épouvante, qui froisse l'ame

de l'Église, et placer enfin (en 1585) la tiare sur sa tête. Il régna cinq années avec une sévérité qui dément bien l'épithète d'*Optimus*, qui se trouve jointe dans la légende de notre médaille à ses titres de souverain pontife.

N° 10. — INNOCENT. XII. PONT. M. A. VI.

Ce pape, d'une ancienne famille de Naples (les *Pignatelli*), gouverna l'Église pendant neuf ans (de 1691 à 1700) avec beaucoup de sagesse et de dignité, et, chose peu ordinaire, il fut regretté des Romains à sa mort. La médaille que nous donnons ici paraît avoir été frappée l'an VI de son pontificat, et lorsqu'il était déja âgé de quatre-vingt-deux ans. On lit dans l'exergue le mot *Mameranus*, qui pourrait être le nom de l'artiste; mais il est plus probable qu'il faut lire : *Mamertanus*, et que l'on a voulu indiquer ainsi la patrie du pape Innocent, né dans la Campanie.

Le revers nous offre le pape sur un trône, donnant un crucifix à un groupe de religieux qui sont agenouillés devant lui. Ce sont sans doute des missionnaires auxquels il adresse ces mots que contient la légende : ANNUNTIATE. INTER GENTES.

L' ART NUMISMATIQUE SOUS LES PAPES DANS LES XV ET XVI SIECLES



Tiré du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE LIX.

MÉDAILLES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

N° 1. — *La légende de cette médaille est :* ISOTE. ARIMINENSI. FORMA. ET. VIRTUTE. ITALIE. DECORI.

On y voit, en buste, une femme dont la haute coiffure, très-bizarre, retombe par derrière sous la forme d'un voile. Les traits de cette femme n'ont rien d'attrayant, et cependant c'était l'honneur de l'Italie, *autant par sa beauté que par ses vertus,* si l'on en veut croire la légende de la médaille.

Cette *Isote* était probablement de l'illustre famille des *Nogarola* de Vérone, et très-savante dans les langues et la philosophie, suivant la plupart des dictionnaires historiques; elle prononça diverses harangues devant les papes Nicolas V et Pie II. Nous en concluons qu'il faut reporter au quinzième siècle l'exécution de sa médaille. En effet, le dernier de ces papes, Pie II, mourut en 1471. Il n'est guère probable qu'Isote, qui devait être alors d'un âge mûr, puisqu'elle avait harangué ce pontife, ait prolongé sa carrière jusque dans le seizième siècle; ou du moins elle devrait paraître beaucoup plus vieille qu'on ne la voit ici sur la médaille frappée en son honneur.

La Bibliothèque royale à Paris conserve un recueil de cinq cent soixante-six lettres manuscrites de cette femme célèbre, sur divers sujets. Ce recueil faisait partie de la précieuse bibliothèque de M. de Thou.

N° 2. — *Légende :* ALEXANDER. VICTORIA. SCULPTOR.
Revers : BERNARDINUS. INDIUS. PICTOR.

C'étaient, comme on voit, deux artistes, l'un sculpteur, l'autre peintre. Nous n'avons rien à dire d'Alexandre *Victoria,* dont nous ne trouvons pas même le nom dans les biographies des artistes. — Mais Lanzi fait mention (1) de *Bernardino India,* peintre célèbre du seizième siècle, qui peignait dans le goût de Jules-Romain, et qui a laissé dans plusieurs églises de Venise de très-bons tableaux à fresque.

N° 3. — *Legende :* F. D. ET. LONGIUS. VIVAT. SERVATA. FIDE.

Cette médaille nous offre, d'un côté, les traits d'un personnage à cheveux

---

(1) *Storia Pittorica,* t. III, p. 161.

plats, qui n'est désigné que par ces deux lettres F. D.; ce qui ne suffit pas pour nous le faire connaître. Le reste de la légende ne contient qu'un vœu : c'est que le ciel lui accorde une longue vie.

Le sujet gravé sur le revers de la médaille est allégorique. On y voit un homme nu et robuste, une espèce d'Hercule, qui, un genou en terre, porte sur sa tête et retient de ses mains un grand vase plein de fleurs. Un enfant (un Amour), debout et monté sur un globe, avance une main vers le vase. Un grand caducée est du côté de l'homme agenouillé; et un cep chargé de grappes de raisin, qui est du côté de l'enfant, vient en serpentant se joindre au vase de fleurs. La légende, qui ne jette aucune lumière sur cette obscure allégorie, est ainsi conçue : JOANNES MARIA POMEDELIUS. VERONENSIS. F. C'est sans doute là le nom de l'artiste auteur de la médaille; et la figure que l'on voit de l'autre côté pourrait bien être son portrait. Mais nous n'avons rien trouvé qui nous fournisse quelque renseignement sur ce *Pomedelius* ou *Pomedelio*.

N° 4. — *Légende :* JO. PET. MAN. BONAVI. MEDICUS. PATER
Revers : MARCUS. MANT BONAVIT. PATAVIN. JUR. CON

Cette médaille offre les portraits de deux citoyens de Padoue, dont l'un surtout a joui d'une haute réputation. C'est le père et le fils que nous voyons ici : l'un médecin, l'autre jurisconsulte. Ce dernier, le seul qui soit vraiment célèbre, fut professeur de jurisprudence à Padoue, et publia plsieurs ouvrages pleins d'érudition, entre autres ceux-ci : *Collectanea super jus cæsareum;* in-folio; Venise, 1584; et *Vitæ virorum illustrium;* Paris, 1565; in-4°.

Son nom, sur sa médaille, est étrangement défiguré; on a transformé le nom *Benavidio* ou *Benavidius*, en *Bonavita*. Voici comme vraiment il s'appelait : *Marcus Mantua Benavidius*.

Diverses puissances, parmi lesquelles il faut mettre au premier rang Charles-Quint, le créèrent chevalier. Il mourut dans sa patrie, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, célèbre et honoré.

N°s 5 et 6. — *MÉDAILLES de deux princesses (la mère et la fille).*

Le nom de ces deux princesses (Gonzague) est célèbre dans l'histoire.

La médaille de la mère, N° 6, porte l'inscription : ISABELLA CAPUA PRINC MALFICT FERDIN GONZA XOR. Il n'y a donc nul doute que ce ne soit là l'*Isabelle de Capoue*, qui épousa, en 1529, *Ferdinand* ou *Ferrant de Gonzague*, né en 1507, et fils de François Ier, marquis de Mantoue, et d'Isabelle d'Est (1).

---

(1) Voyez *Art de vérifier les Dates*; t. III, p. 679, à l'article des *comtes de Guastalla* et des *comtes de Montechiarugolo*.

Ce Ferdinand de Gonzague se distingua dans les guerres d'Italie de son temps. On le vit tour à tour sous les drapeaux du connétable de Bourbon, du prince d'Orange, etc. Mais il flétrit de belles qualités guerrières par une grande cruauté et une excessive avidité.

Il eut d'Isabelle de Capoue cinq fils et une fille, cette *Hippolyta* dont nous voyons l'image, N° 5, et qui bientôt doit nous occuper.

L'auteur de la médaille d'Isabelle s'est fait connaître en inscrivant son nom (*Jac. Trezo*) dans l'exergue au bas du portrait. Lanzi ne l'a point oublié : il le cite comme un des meilleurs peintres en mosaïque et graveur en pierres fines de son temps (1); et il nous apprend qu'il travailla surtout en Espagne, et y acquit une telle réputation, qu'une rue de Madrid, où il demeurait, prit son nom, qu'elle conserve encore. — *Jacopo da Trezzo* mourut en 1595; il appartient à l'école de Milan, puisqu'il y fit ses premières études dans l'art de la mosaïque.

La médaille, N° 5, offre, comme nous l'avons dit, le portrait d'Hippolyte de Gonzague, à l'âge de seize ans; c'est ce que nous apprend l'inscription : HIPPOLYTA. GONZAGA. FERDINANDI. FIL. AN. XVI. Au-dessous de cette inscription on lit, en caractères grecs, ces mots : Λεων. Αρητινος. C'est le nom de l'artiste graveur de la médaille.

Tout ce que nous savons de *Léon Aretino* ou Léon d'Arezzo, c'est *Benvenuto Cellini* qui nous l'apprend dans ses confessions; et ce qu'il dit de ce Léon n'est pas très-honorable pour sa mémoire. Benvenuto était enfermé depuis long-temps au château Saint-Ange, à Rome; et, si on veut l'en croire, le pape Paul III, excité par son bâtard Pierre-Louis Farnèse, avait résolu de l'empoisonner dans sa prison, en faisant mêler à ses mets de la poudre de diamant (poudre qui n'est nullement un poison; ce que l'on ne savait pas alors). On sacrifia un assez beau diamant, qui, brisé et pilé, devait fournir la poudre vénéneuse. Laissons à présent parler Benvenuto lui-même : « Un certain orfèvre, *Léon Aretino*, l'un de mes plus grands ennemis, fut chargé de mettre le diamant en poudre. Mais comme il était fort pauvre, et que le diamant valait quelques dixaines d'écus, il le garda pour lui, et donna à sa place la poudre d'une autre pierre. On la mêla avec tous les mets que l'on me servait, etc. » Benvenuto aperçut la poudre, reconnut qu'elle n'était point de la poudre de diamant, se tranquillisa, et termine le récit de cette anecdote en s'écriant : « Je bénis la pauvreté qui m'avait sauvé la vie, tandis qu'elle tue tant de malheureux (2) ».

Sur le revers de la médaille on voit Diane partant pour la chasse, entourée

---

(1) Voyez *Storia Pittorica*, t. I, p. 269.

(2) Mémoires de *Benvenuto Cellini*, orfèvre et sculpteur florentin, chap. 15, vers le commencement.

de chiens et donnant du cor. L'artiste a voulu exprimer la triple puissance de cette divinité en la montrant d'abord sur *la terre* au milieu des bois, et ensuite en figurant le soleil et les astres dans *le ciel*, et enfin, du même côté, la porte des *enfers*, sur le seuil de laquelle on voit Pluton serrant Proserpine dans ses bras; plus bas, le chien à trois têtes vomit des flammes. Nous devons avertir que Pluton, Proserpine et Cerbère, se distinguent avec peine sur notre lithographie, tandis que tous ces objets sont très-distincts sur la médaille même que nous avons en ce moment sous les yeux.

La légende du revers de cette médaille est : PAR. UBIQ. POTESTAS; ce qui ne peut laisser aucun doute sur l'intention de l'auteur d'exprimer le pouvoir de Diane sur la terre, au ciel et aux enfers. Par cette allégorie il aura voulu sans doute indiquer, à la manière des peintres, la grande puissance qu'exerçait la jeune princesse Hippolyte sur tous les mortels par sa jeunesse, ses charmes et ses talents. Mais ici la louange ne paraîtra-t-elle point exagérée?

Il est vrai que, si l'on s'en rapportait à une autre médaille que nous possédons, et dans laquelle on la voit un peu plus jeune encore (à l'âge de quinze ans), cette princesse étudiait dès-lors avec ardeur les sciences et cultivait les arts agréables. Elle est représentée debout, tendant une main vers le ciel qu'elle contemple avec admiration, tenant de l'autre un livre ouvert. Près d'elle est une table chargée d'une sphère céleste et d'instruments de mathématiques; à ses pieds sont pêle-mêle des livres, des instruments de musique de toute espèce. La légende est : NEC TEMPUS, NEC ÆTAS. Nous présumons qu'il faut attribuer cette autre médaille au même artiste, quoiqu'il n'y ait pas mis son nom, car nous y trouvons la même manière.

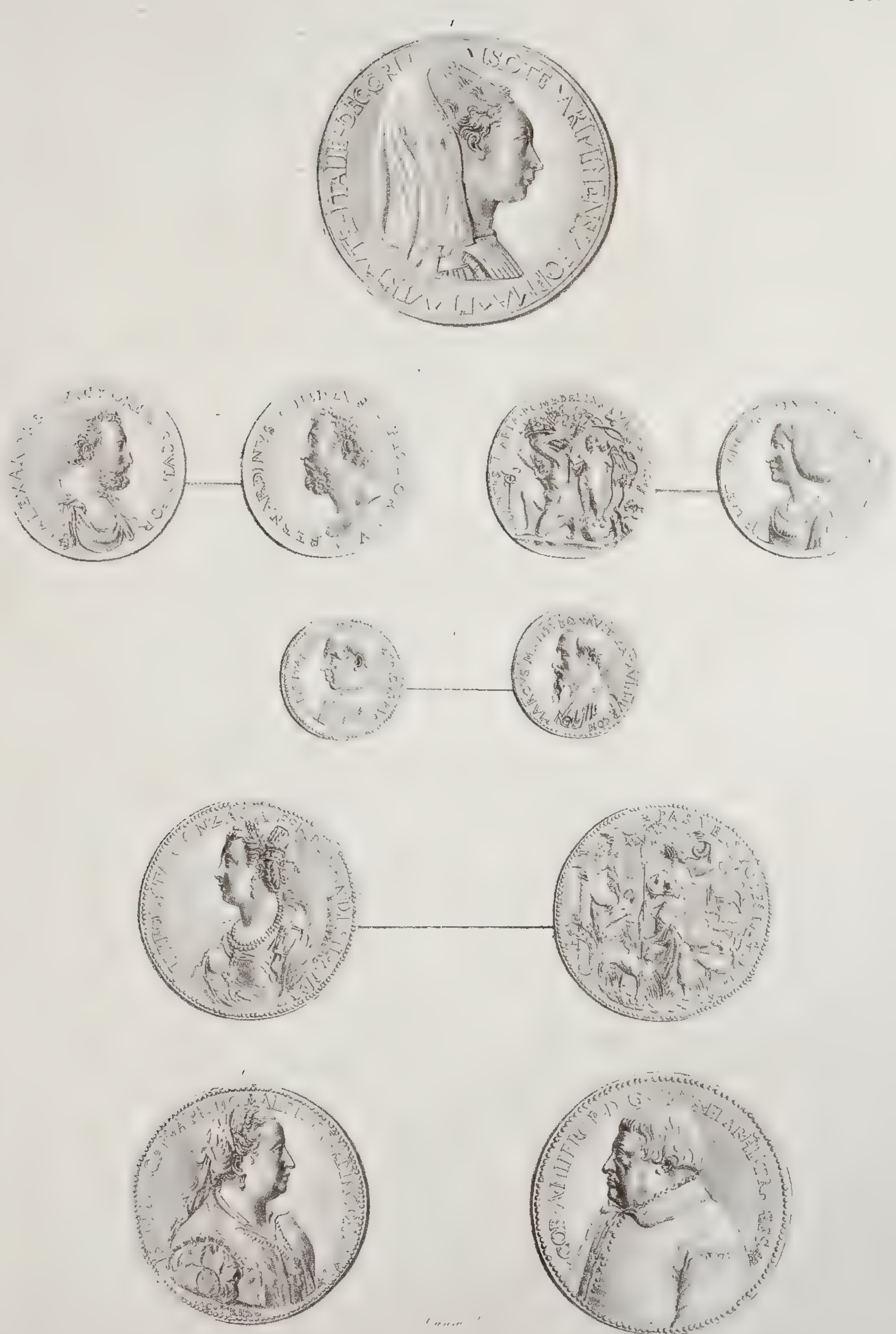
Au reste, la plupart des femmes de la maison de Gonzague se distinguèrent dans les lettres et par de grands caractères. La jeune Hippolyte, dont nous venons de nous occuper, épousa Fabrice Colonne, prince de Stigliano, qui fut un grand capitaine. Mais nous ne pouvons la suivre dans le reste de sa carrière.

N° 7. — *MÉDAILLE d'un prélat.*

C'est un prélat, peut-être même un cardinal, dont nous voyons ici le portrait, bien qu'il ne porte aucun des insignes de ces dignités. Les abréviations de la légende qui entoure sa figure sont telles qu'il est assez difficile de l'expliquer. La voici : COR. A. MIEROP. D. G. PPTS. ET. ARĨĨ°. TRA. ÆT. S. 48. Tout ce qu'on trouve là de bien clair, c'est que ce personnage était archevêque, et avait quarante-huit ans lorsque sa médaille fut gravée. Le revers, que l'on n'a pas pris la peine de lithographier, parce qu'il ne contient qu'un écusson, n'apprend rien de plus à son sujet. Cependant on y lit cette légende : DURLM. PATIENTIA. FRANGO. A. 1558. Si

c'était là sa devise, elle nous donne quelque idée de la fermeté de son caractère, qui, au reste, est très-bien exprimée dans ses traits.

Cette médaille, qui fut, comme on le voit, frappée en 1558, est la dernière médaille du seizième siècle que présente notre planche. Toutes les médailles de ce siècle sont remarquables par un style ferme et prononcé. Les artistes prenaient pour modèles les médailles antiques, grecques et romaines. C'était en Italie, et surtout dans les États vénitiens, que la numismatique était cultivée avec le plus de succès. Presque toutes les médailles que nous venons d'examiner ont pour auteurs des artistes de ce pays.



[illegible]

[illegible] du Cabinet de M. [illegible]

PLANCHE LX.

HUIT MEDAILLES DE SOUVERAINS ET DE PERSONNAGES CÉLÈBRES

Remarquons d'abord que c'est par erreur qu'on a inscrit sur notre planche ce titre : *Médailles du dix-septième siècle.* Toutes ces médailles, à l'exception des deux dernières, ont dû être gravées dans le seizième, comme on n'en doutera plus, après avoir lu sur chacune d'elles nos observations.

N° 1. — Henri VIII, *roi d'Angleterre.*

Légende : HENRICUS. VIII. DE. GRATIA. ANGLIA. REX

Sur le revers : Erasme, *à mi-corps.*

Légende : ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ : IMAGO AD VIVA EFFIGIE EXPRESSA.

Sur le CHAMP, *des deux côtés de la tête, on lit :* ER. ROT.; *et dans l'exergue :* 1519.

Le revers de cette médaille nous donne la date de son exécution. L'exergue de ce revers porte : 1519. Ainsi, elle fut gravée la dixième année du règne de Henri VIII, qui était monté sur le trône en 1509, à l'âge de dix-huit ans; et nous le voyons ici âgé de vingt-huit ans. Remarquons que déja son embonpoint paraît excessif : vers la fin de sa vie ce monarque était d'une telle grosseur que, lorsqu'il mourut, en 1547, c'était un véritable monstre au physique, comme il l'avait toujours été au moral.

Tyran aussi capricieux que cruel il avait épousé successivement six femmes, desquelles deux périrent par ses ordres sur l'échafaud. Mais ce Néron de l'Angleterre qui, comme il le disait lui-même, *n'avait jamais refusé la vie d'un homme à sa haine, ni l'honneur d'une femme à ses désirs,* n'avait point encore commis, en 1519, date de la médaille, tous ces attentats, tous ces crimes qui rendent si exécrable sa mémoire. Il s'occupait alors de discussions théologiques, de controverse, et s'apprêtait déja sans doute à réfuter Luther, dont les opinions, surtout depuis l'année précédente, se répandaient avec une rapidité extraordinaire, et avaient déja été adoptées, en Allemagne, dans plusieurs États. Cette Église de Rome, dont Henri VIII soutenait alors si chaudement les intérêts, lui devint bientôt odieuse, et il en sépara pour toujours l'Angleterre.

Dans les dispositions où était Henri VIII, lorsqu'Érasme vint visiter la Grande-Bretagne, il devait bien l'accueillir; c'était, comme lui, un des antagonistes les plus ardents du moine réformateur de l'église d'Allemagne. Nous ne devons donc point être surpris de voir, au revers de la médaille d'un roi alors controversiste, celle du savant de Rotterdam, qui se livrait avec autant d'ardeur que le monarque aux discussions théologiques.

a

Maintenant nous prions le lecteur de relire les légendes, tant grecque que latine, qui entourent le portrait d'Érasme. En passant sur les fautes grammaticales que l'artiste a pu commettre dans la gravure de la légende latine, toujours nous apprend-elle que c'est bien là le portrait réel, et fait d'après l'original, de l'un des écrivains les plus célèbres du seizième siècle. Mais, d'après ce que dit la légende grecque, c'est à ses écrits qu'il faut recourir pour le mieux connaître. Hé bien, ce que nous apprendraient ses ouvrages, quand même l'histoire n'en eût pas fait mention, c'est qu'il était excessivement porté à la satire, à l'épigramme; c'est aussi qu'il montra, en maintes circonstances, plus de raison, plus de justice et de modération que la plupart des théologiens de son temps.

N° 2. — *L'empereur* Charles-Quint

Légende : CAROLUS V DEI GRATIA ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUS REX HIS. ANNO SAL. MDXLIII. ÆTATIS SUÆ XLIII.

Charles V est ici dans ses habits impériaux, et tenant dans ses mains les emblèmes de sa puissance, le sceptre et le globe. La légende n'omet aucun de ses titres, et de plus nous indique son âge à l'époque où la médaille fut gravée.

Une moitié de la vie de cet empereur justement célèbre, de cet heureux rival de notre François Ier, fut glorieuse et brillante : dix ans après la date que porte notre médaille, la fortune sembla l'abandonner. Dégoûté de la puissance et des hommes, il céda l'empire à son frère Ferdinand, transmit le trône d'Espagne à son fils Philippe, dont nous verrons bientôt la médaille (au N° 4); et pour lui, il alla se confiner dans un cloître en Estramadure, où il mourut en 1558. On ne sait pas bien encore s'il se repentit ou non d'avoir abdiqué.

N° 3. — Marie d'Autriche, *fille de Charles V.*

Légende : MARIA AUSTR. REG. BOEM. CAROLI V IMP. FI

Cette princesse, fille de Charles V et sœur de Philippe II, épousa Maximilien II, empereur d'Allemagne, fils de Ferdinand Ier, frère de Charles V, et en faveur duquel ce dernier avait abdiqué la couronne impériale. Ce sage et généreux empereur Maximilien eut de Marie un assez grand nombre d'enfants, entre autres, un Rodolphe, qui lui succéda à l'empire.

N° 4. — Philippe II, *roi d'Espagne.*

Légende : PHILIPPUS. AUSTR. CAROLI. V. CÆS. F. PRINC HISP. ET ANGL. R.

Cette légende nous servira à découvrir l'époque de la fabrication de la médaille. Philippe d'Autriche n'y prend encore que le titre de *prince d'Espagne;* mais il

se donne celui de *roi d'Angleterre*. Or, ce fut en vertu de son mariage avec Marie, fille de Henri VIII, qui eut lieu en 1554, que Philippe put prendre le titre de roi d'Angleterre; et, par l'abdication de son père Charles V, en 1556, qu'il devint roi d'Espagne, sous le nom de Philippe II. Ainsi la médaille a été nécessairement gravée après 1554 et avant 1556.

Ce Philippe II n'eut presque aucune des brillantes qualités qui faisaient excuser dans son père une excessive ambition. Fanatique et naturellement cruel, il répandit à flots, dans les Calabres, le sang d'une foule de malheureux qui avaient adopté les opinions de Luther contre les dogmes de l'église catholique (car ces opinions avaient déja traversé les Apennins, et se propageaient, aussi rapidement peut-être qu'en Allemagne, dans toute l'Italie). Il exerça de bien plus grandes cruautés encore dans les Pays-Bas, tant par lui-même que par des généraux dignes de lui. Ce fut le champion le plus dévoué de la cour de Rome. Il eût voulu voir établis dans le monde entier les tribunaux de l'inquisition. Rien ne lui causait de si grandes jouissances que le spectacle d'un auto-da-fé où l'on brûlait quelques centaines d'hérétiques. — Quelques historiens chargent encore sa mémoire du crime d'avoir fait trancher la tête à D. Carlos, son propre fils, sans procédure, sans jugement. Mais on n'a pu apporter de ce crime, commis, il est vrai, dans le secret de son palais, des preuves bien convaincantes. Tout ce que l'on sait, par l'aveu qu'il en fait lui-même au pape dans une lettre qui a été conservée, c'est qu'il détestait ce malheureux fils.

C'est aux physiognomonistes de chercher si dans les traits de ce monarque, rendus sans nul doute avec beaucoup de vérité sur notre médaille, ils trouvent quelques traces de son dur et implacable caractère.

N° 5. — Marie Ire, *reine d'Angleterre.*

Légende : MARIA I. REG. ANGL. FRANC ET HIBERN. FIDEI. DEFENSATRIX

Uniquement guidée par des prélats qui voulaient rétablir la puissance du pape à laquelle Henri VIII avait soustrait l'église anglicane, la fanatique et bigote Marie commença son règne par les plus violentes persécutions contre les partisans de l'église rivale de celle dont elle suivait les dogmes. Nous ne parlons pas du supplice qu'elle fit subir à la jeune et intéressante Jeanne Gray, ainsi qu'à son époux, très-attachés l'un et l'autre à la réforme (on peut du moins excuser ce forfait par quelques motifs politiques); mais un grand nombre de prélats et de ministres gallicans, des femmes, des enfants même, périrent dans les flammes par ses ordres ou ceux des fougueux prêtres romains ses conseillers. Pour trouver un appui contre la nation que tant de cruautés révoltaient, et qui commençait à murmurer, ils lui firent épouser, en 1554, Philippe, qui n'était encore que prince d'Espagne, comme nous l'avons remarqué au sujet de la médaille

qui précède. C'était la donner à un prince non moins cruel et fanatique qu'elle-même. Mais, soit que sa figure lui déplût, soit par tout autre motif, il ne la put supporter, l'accabla de dédains, qui, si l'on en croit quelques historiens, furent une des causes de sa mort, arrivée en 1558, moins de quatre ans après son mariage.

Elle avait trop bien défendu les intérêts de l'église romaine pour ne pas mériter le surnom de *Fidei defensatrix*, qu'on lit dans la légende de sa médaille

Nous trouvons ici, dans l'exergue, le nom du graveur : c'est ce *Jacopo da Trezzo*, dont nous avons déja parlé au sujet d'une médaille de la planche LIX, N° 4. Il habitait l'Espagne, comme nous l'avons dit, et y avait acquis une grande célébrité. Il nous paraît d'autant plus juste de lui attribuer les médailles de ce temps qui sont sur notre planche, depuis Charles-Quint jusqu'à Marie, femme de Philippe II, que toutes présentent dans l'exécution la même manière. Elles prouvent en effet que c'était un artiste très-distingué, et qui méritait les faveurs dont il a joui.

N° 6. — *Une reine d'Angleterre.*

Cette médaille est sans légende. Nous croyons y reconnaître la fameuse Élisabeth qui succéda à sa sœur Marie; mais qui, loin de soutenir le clergé papiste, établit l'église gallicane sur des bases qui l'ont rendue stable, et l'on pourrait dire inébranlable. L'histoire lui reproche bien le supplice inutile de Marie Stuart, et quelques autres fautes ou plutôt crimes; mais on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'elle régna avec fermeté, et laissa l'Angleterre moins agitée, plus puissante et prospère qu'elle ne l'avait trouvée à son avénement au trône.

N° 7. — Christine, *reine de Suède.*
Légende : CHRISTINA REGINA.

C'est la seule médaille de toutes celles que contient cette planche qui appartienne au dix-septième siècle. Christine était née en 1626, et mourut en 1689.

La légende ne contient que les deux mots que nous avons cités. Ce laconisme n'aura rien de surprenant, quand on saura qu'à sa mort elle ordonna qu'on n'inscrivît sur son tombeau d'autre épitaphe que celle-ci : *Vixit* Christina *ann.* LXII.

L'histoire de cette reine, qui eut le courage d'abdiquer afin de se livrer entièrement à ses goûts pour les lettres et les arts, est trop connue pour que nous prolongions l'article qui la concerne. Elle montra une fois de la cruauté et l'oubli des convenances, en faisant égorger sous ses yeux, dans la galerie de

Fontainebleau, *Monaldeschi*, son amant, qui l'avait trahie. Mais elle fit preuve, en d'autres circonstances, de belles qualités et d'un grand caractère.

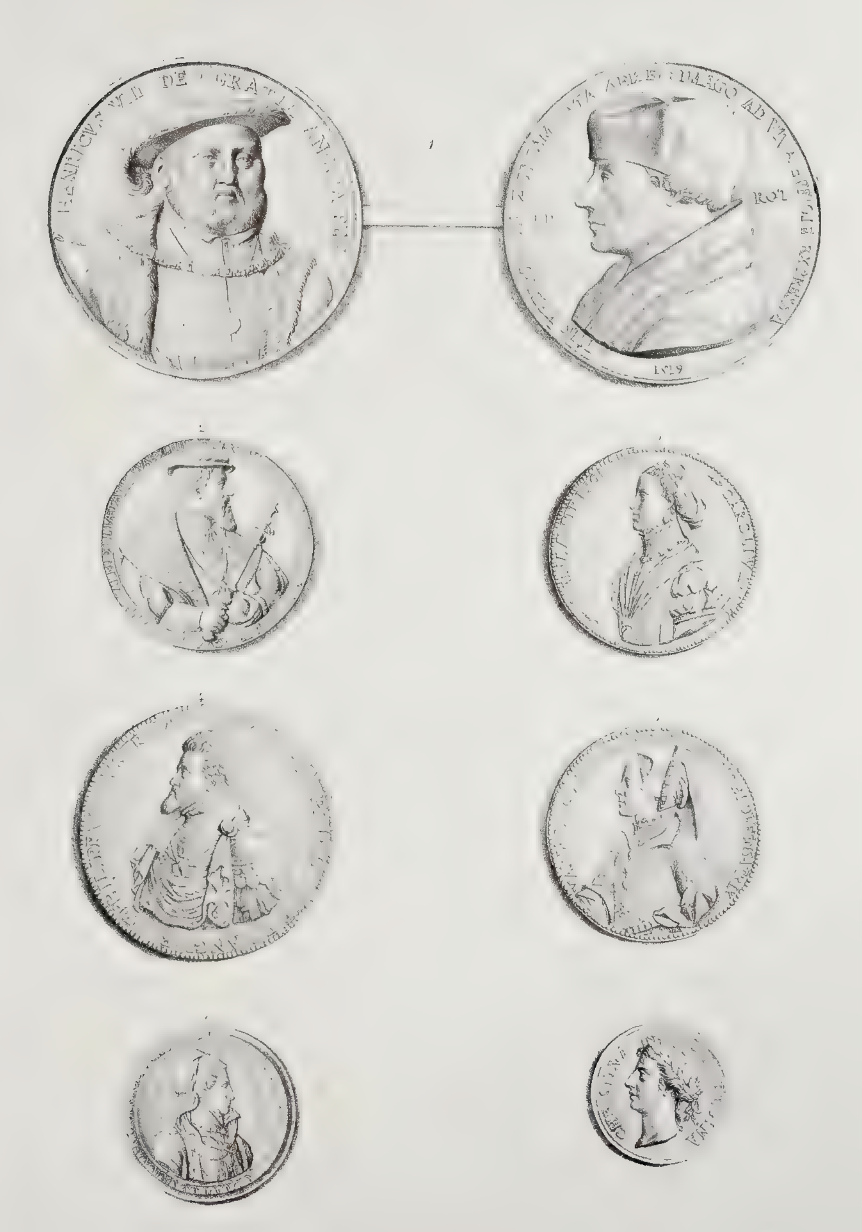
Disons pourtant que, d'après des mémoires qui ont été écrits de son temps, ses gestes, ses discours, ses manières, surprirent par leur indécence, et scandalisèrent même cette cour de Louis XIV, qui, à cette époque, était loin d'afficher un rigorisme qui ne devint à la mode que plus tard. Un jour elle osa dire, dans les termes les plus obscènes, à la reine elle-même, qu'elle regrettait d'être femme, parce que, si elle eût été de l'autre sexe, elle aurait pu se livrer bien plus librement à toutes ses passions (1).

Un voyageur (Misson), qui la vit à Rome, où elle s'était retirée, mais lorsqu'elle touchait déja à la vieillesse, en trace un portrait qui doit faire trouver ressemblant celui qu'offre notre médaille. Suivant ce voyageur, elle avait le teint, la voix et le visage mâles, le nez grand, ainsi que les yeux, la lèvre de dessous un peu avancée. C'est bien là ce que nous trouvons dans la figure de notre médaille. Il ajoute qu'elle était petite et fort grasse; c'est ce dont la médaille ne pouvait nous donner aucune idée.

---

(1) Voyez les *Mémoires de Brienne*, nouvellement publiés, t. II, p. 242

MEDAILLES DU XVI.e SIÈCLE EN ESPAGNE ET EN ANGLETERRE.



Cire du Cabinet de M.r Denon

PLANCHE LXI.

MÉDAILLES FRANÇAISES, DANS LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

N° 1. — Henri IV *et* Marie *de Médicis*.

La légende est : HENRICUS IIII. — MARIA AUGUSTA.

Sur le revers de cette médaille on voit Mars armé de sa lance, et Minerve tenant son égide, qui unissent leurs mains sur un jeune enfant debout, et dont un des pieds pose sur un dauphin. L'enfant, les bras levés, semble vouloir se couvrir la tête d'un énorme casque, tandis qu'un aigle, les ailes déployées, lui apporte du ciel une couronne. Toute cette allégorie est fort claire, et la légende l'explique encore : PROPAGO IMPERII.

L'espèce de prédiction qu'offre aux yeux la descente de l'aigle sur la tête de l'enfant fut accomplie. En effet, le premier fils qu'eut de Henri IV Marie de Médicis, régna sous le nom de Louis XIII; mais il ne ressembla nullement à son père, ni par le noble caractère, ni par l'esprit, encore moins par le courage.

Le revers de notre médaille porte une date : on lit sur l'exergue, 1603. Ainsi, Louis étant né en 1601, il était dans sa deuxième année lorsque la médaille fut exécutée. Il n'y avait pas alors trois ans que Henri IV, son père, avait pris pour femme la Florentine Marie; et peut-être pouvait-on encore les représenter aussi unis que nous les voyons sur la face de la médaille : plus tard, cette intime union eût paru une amère dérision. Tout le monde sait que la jalouse Marie ne voulut jamais pardonner au bon Henri ses fréquentes infidélités; qu'il ne trouva plus de repos dans l'intérieur de son palais. Mais serait-il vrai qu'elle ne fut pas étrangère à l'attentat qui priva la France

Du seul roi dont le peuple ait gardé la mémoire?.

De graves soupçons l'accusèrent, à l'époque même du crime; mais on en est encore réduit à des conjectures.

Au reste, elle fut cruellement punie. Ce fut sur une terre étrangère, chassée du pays où elle avait régné, que la veuve de Henri IV termina, dans la misère et l'abjection, une longue vie passée dans l'agitation et les chagrins.

Disons pourtant que cette reine, que son caractère rendit si malheureuse, avait apporté de son pays en France le goût des arts. Parmi les monuments dont elle décora la capitale, il faut citer, au premier rang, le palais du Luxembourg et l'aquéduc d'Arcueil.

Notre médaille est un ouvrage de *Guillaume Dupré* (on lit son nom dans l'exergue de la face principale). C'était un fameux sculpteur de ce temps, qui

éleva sur le terre-plein du Pont-Neuf la statue de Henri IV que l'on y voyait avant la révolution.

N° 2. — *Grand MÉDAILLON offrant le buste d'un magistrat.*

Ce magistrat était, suivant la légende que nous transcrivons ici, juge dans l'archevêché de Lyon et dans l'abbaye d'Ainay : PHIL. CROPPET. IN ARCHIEP. LUG. ET ABBAT. ATHEN. JUDEX. Ce mot *Athen.* qu'on trouve dans cette inscription ne pourrait embarrasser que ceux qui ignoreraient qu'il y avait dans la ville de Lyon, au confluent de la Saône et du Rhône, au temps des Romains, une académie célèbre, nommée *Athenæum,* et qui avait été instituée par Caligula. Juvenal fait mention de cette académie et de la rigueur de ses réglements. C'est dans le lieu où elle se réunissait que fut bâtie, par la suite, une abbaye, qui prit le nom d'*Athenæa,* que l'on a transformé en *Ainay*.

Nous ne savons rien du juge *Philippe Croppet;* mais ce qu'il est plus intéressant d'apprendre, c'est que l'énorme médaillon où on le voit représenté est un ouvrage de *Warin,* dont on peut lire le nom dans l'exergue, suivi de la date 1651.

Jean Warin, qui naquit à Liége en 1604, et mourut à Paris en 1672, fut incontestablement le plus habile graveur de médailles et monnaies du dix-septième siècle; aussi fut-il nommé graveur-général pour les monnaies; et il occupa cette place sous le règne de Louis XIII et pendant la minorité de Louis XIV. On lui doit l'invention de plusieurs machines ingénieuses qui servent au monnayage. Ses médailles sont extrêmement recherchées des amateurs.

N° 4. — *La reine de France,* ANNE D'AUTRICHE

La légende porte : ANNA D. G. FR. ET NAV. REG

Anne d'Autriche, née à Valladolid en 1601, devint reine de France en 1615, par son mariage avec Louis XIII.

Elle avait de la beauté, de la grace, de la dignité; et c'est ce que confirme la médaille que nous avons ici sous les yeux. Malgré ces avantages, auxquels il faut joindre de l'esprit, mais un caractère impatient et altier, les deux époux ne tardèrent pas à sentir réciproquement une indifférence qui ressemblait quelquefois à la haine.

Après la mort de ce roi, son attachement pour Mazarin fut, comme on sait, la cause des plus grands troubles. Mais c'est dans les Mémoires du cardinal de Retz qu'il faut chercher des détails sur l'histoire de ce temps.

La médaille d'Anne d'Autriche nous paraît être, comme la précédente, un ouvrage de Warin.

N° 5. — *Un JETON sur lequel est représentée la* JUSTICE.

La Justice est représentée assise, un bandeau sur les yeux, un glaive dans une main, et sa balance dans l'autre. La légende est : UT GENTES TOLLATQUE PREMATQUE.

C'est là sans doute un de ces jetons que l'on fabriquait pour les cours de justice. Il porte la date de 1623. La netteté de la gravure en est remarquable.

MÉDAILLES FRANÇAISES DANS LE XVII SIECLE.



Rouillon del





SPECIAL 85-B
OVERSIZE 26593
V.1
GETTY CENTER LIBRARY

